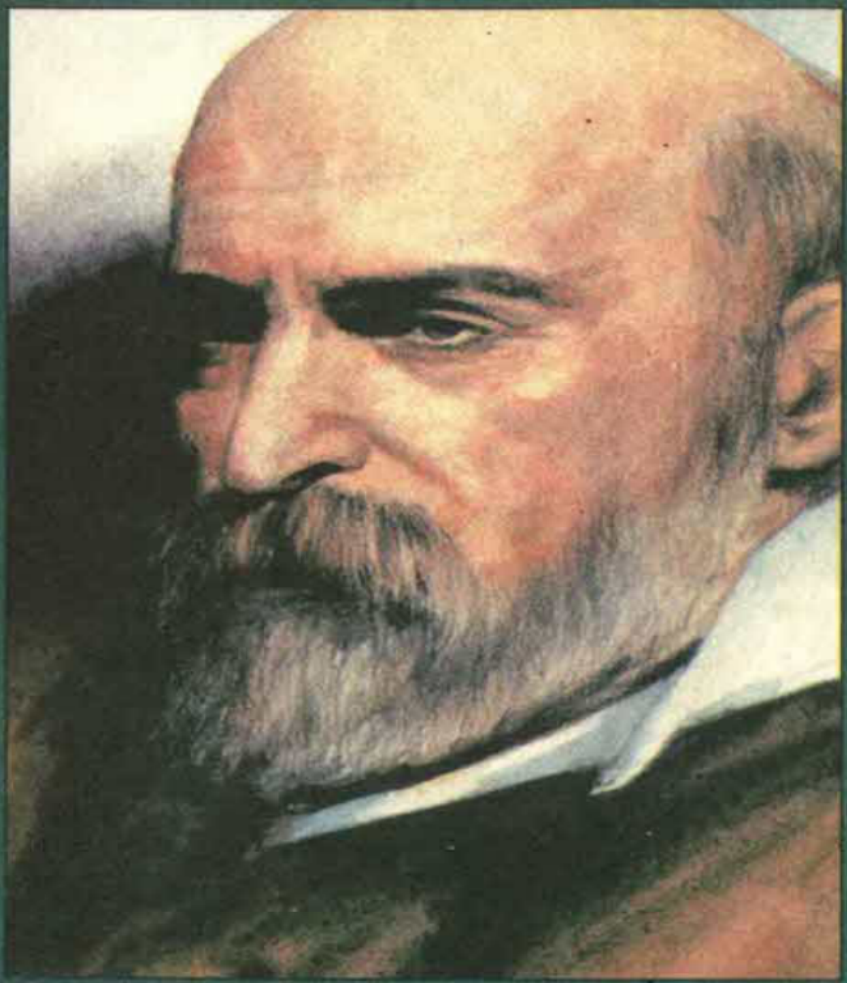
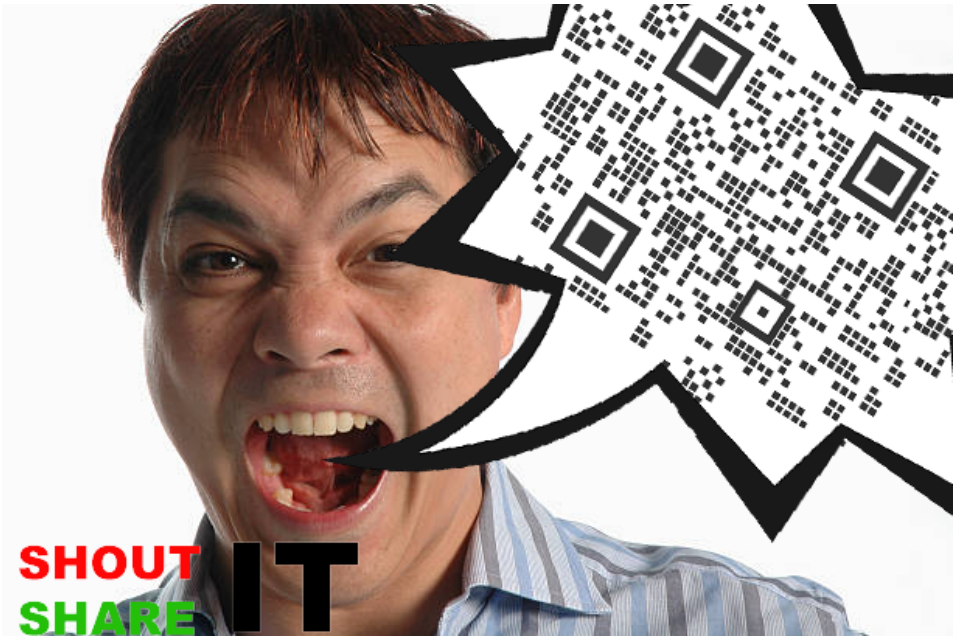
След в Истории

ПОЛЬ СЕЗАНН



ДЖЕК ЛИНДСЕЙ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Известный английский писатель и искусствовед посвятил книгу жизни и творчеству одного из самых значительных французских живописцев второй половины XIX — начала XX века. Прослеживаются пути эволюции творчества Сезанна, исследуется его художественный метод, в связи с чем подробно рассматриваются его произведения. Излагая факты биографии Сезанна, автор много внимания уделяет дружбе художника с писателем Э. Золя, а также отношениям мастера с художниками-импрессионистами, в первую очередь с К. Писсарро, Э. Мане, К. Моне и другими. Приводятся выдержки из переписки Сезанна со многими деятелями французской культуры, а также его юношеские стихи. Драматическая судьба Сезанна показана на широком фоне культурной жизни Франции его времени.



- Линдсей Джек
  - ○
  - ○ ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ○ ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
    - ■ Глава I
    - ■ Глава 2
    - ■ Глава 3
    - ■ Глава 4
  - ○ ЧАСТЬ ВТОРАЯ
    - ■ Глава 1
    - ■ Глава 2
    - ■ Глава 3
    - ■ Глава 4
    - ■ Глава 5
  - ○ ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
    - ■ Глава 1
    - ■ Глава 2
    - ■ Глава 3
  - ○ ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
    - ■ Глава 1
    - ■ Глава 2
    - ■ Глава 3

- ЧАСТЬ ПЯТАЯ
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
- ИЛЛЮСТРАЦИИ

Линдсей Джек

ПОЛЬ СЕЗАНН

Джек Линдсей

Поль Сезанн

«Феникс»
Ростов-на-Дону
1997

Поль Сезанн — выдающийся живописец конца XIX века, чье

имя стало легендарным для последующих поколений художников и любителей искусства. В самом деле, чем он так замечателен? Ведь создание натюрмортов, пейзажей и портретов никогда не считалось высоким вкладом в искусство, да и модели, которых он портретировал, не всегда оставались довольны своим изображением, поскольку к их интерпретации автор подходил не с позиции точной передачи натуры, но решая собственные формальные задачи. Его система живописи, за исключением немногих художников, казалась крайне беспорядочной его современникам. Исследуя документы, Дж. Линдсей пишет: «Не было ничего более смущающего, чем эти картины, в которых выдающаяся одаренность соседствовала с детской наивностью. Молодые видели в них руку гения, старики — безумные странности, завистники — только творческое бессилие. Мнения чрезвычайно разделялись, глубокие дискуссии переходили в раздраженные перепалки, были ошеломительные потрясения и преувеличенные похвалы». Как и его собратьев-импрессионистов, критики обвиняли художника в «посредственности, тщеславии, крикливости», утверждали, что «это живопись из сточной канавы» (Элимир Бурж). При жизни он был наиболее критикуемый, осуждаемый прессой и публикой и если его творения имели успех, то только потому, что вызывали гомерический хохот. Однако, уже в первые десятилетия XX века, представители нескольких важных направлений от фовизма, экспрессионизма, футуризма и кубизма до сюрреализма взирали на него как на предшественника.

Как ни парадоксально, но судьба Сезанна аналогична судьбе многих его современников. После его смерти в 1906 году начался триумф попираемого всеми «отшельника из Экса». В нашей стране увлечение Сезанном падает на 1910-е годы. Оно отмечено появлением на арене художественной жизни группировки «Бубновый валет», имевшей свой устав, выставки, сборники статей и являющейся влиятельнейшим направлением в русском искусстве как в начале, так и в 60-70-е годы нашего столетия. На рубеже XX века Сезанн стал излюбленным мастером московского коллекционера А. И. Морозова, который в период 1910-х годов приобретает лучшие сезанновские полотна: «Автопортрет», «Берега Марны», «Цветы», «Курильщик», «Гора в Понтуазе», «В комнатах». Эта коллекция была свободной для обозрения как до революции, так и после, и стала центральной в собрании новейшей французской живописи Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа.

Сезаннизм в русском искусстве имеет множество граней.

Художников, тянущихся к Сезанну, объединяло желание передавать в картине собственное впечатление, собственное восприятие окружающего мира, строить свои полотна на выработанной Сезанном системе сопряжения всех художественных средств — линии, цвета, красочного мазка. Знакомство с полотнами мастера помогало художникам не только осмыслить исторический путь европейского искусства, но и найти опору в собственных поисках. П. П. Кончаловский вспоминал: «Метод понимания природы был мне дорог у Сезанна. Я долго следовал ему, потому что именно сезанновские методы давали возможность по-новому видеть природу, которой я всегда хочу быть верным (…) Я в те годы инстинктивно почуял, что без каких-то новых методов нет спасения, нельзя найти дорогу к настоящему искусству. Оттого и ухватился за Сезанна как утопающий за соломинку».

В 1920-е годы К. Малевич, определяя фазы развития живописи, среди таких направлений как натурализм, импрессионизм, футуризм, кубизм называет сезаннизм, что ставит Сезанна в ряд не просто создателя выдающихся произведений, но его именем характеризует этап в художественной теории и практики. Уже в тот период мнения по поводу роли Сезанна в становлении модернистских группировок разделились. В 1923 году русский писатель и искусствовед П. П. Муратов заметил: «Живопись Сезанна застала как бы врасплох художническую Европу. Она была так плохо или неверно понята огромным большинством даже тех, кто отдался ее влияниям и пытался ей подражать… Одно из самых чистых вероучений породило сонмы художественных еретиков».

Большую роль в изучении Сезанна сыграло влияние на художественную культуру идей и творческого опыта кубистов, объявивших себя наследниками художника, хотя Дж. Линдсей в своей книге утверждает, что различные течения, и в особенности кубизм, отвергались и предавались поруганию Сезанном, «ибо то, за что он боролся, было прежде всего искусством соединения, интеграции, основанным на неустанном анализе природы». Приведенное в книге исследование творческого метода мастера, анализ его высказываний, свидетельств современников, публикации писем развенчивают миф о Сезанне как о предтече или основателе таких течений, которые были основаны на полном или частичном абстрактном методе. В качестве примера автор указывает на фальсификацию целей художника, его слова относительно шара, цилиндра и конуса, сказанные Бернару в 1904 году, и которые с наступлением эры кубизма были вырваны из всего контекста его творчества. Эта же мысль подтверждается

исследованиями академика Б. В. Раушенбаха в книге «Пространственные построения в живописи» (1980), сделавшего вывод о том, что зачисление Сезанна в родоначальники абстрактной живописи неоправданно. Наоборот, «Сезанн сделал следующий шаг в методах перспективных построений»… его живопись оказалась «более реалистичной (более близкой к естественному зрительному восприятию), чем полотна художников — приверженцев классической системы линейной перспективы». Таким образом, при внимательном рассмотрении произведений художника можно сделать вывод о том, что он в своем творчестве интуитивно чувствовал те изменения в станковой картине, которые станут определяющими в искусстве XX столетия.

В отечественном искусствоведении Сезанн занимает место реформатора, но, тем не менее, в различные периоды к его творчеству относились по-разному. После выхода в свет книги Яворской о Сезанне в 1935 году, художник на долгие годы оставался в забвении, его имя если и упоминалось, то только как синоним «упадничества», поскольку вместе с импрессионистами и представителями новейших течений он был исключен из официальной истории искусств, объявлен реакционером и формалистом. Даже падение «железного занавеса» в период хрущевской «оттепели» не смогло разрушить укоренившиеся в «идейной» критике взгляды на творчество мастера. В 1964 году составители «Художественного наследия» П. Кончаловского в примечании писали: «Вызывает возражение положительная оценка… творческого метода Сезанна…». Публикации о великом мастере с трудом пробивали себе дорогу, поэтому изданные в русском переводе книги Анри Перрюшо и Джека Линдсея о Сезанне восполняют пробел, образовавшийся в отечественном искусствознании. За последнее десятилетие русскому читателю была предоставлена возможность познакомиться с широким спектром изданий о великом мастере, стали доступны зарубежные альбомы репродукций, посвященные Сезанну, огромное количество переводной литературы. Думается, что сегодня нет необходимости утверждать его авторитет как великого художника своего времени и разъяснять значение его живописи. История не только мировой художественной культуры, но и отечественного искусства это доказывает. Русский сезаннизм, подвергаясь репрессиям в 40— 50-е годы, был возрожден советскими мастерами «сурового стиля» 60-х годов: В. Попковым, Т. Салаховым, П. Оссовским, П. Никоновым, Андроновым и др., интерпретировался молодыми художниками 70—80-х годов: К. Нечитайло, В. Рожневым, И. Старженецкой,

«проблему Сезанна» переживают художники и в наши дни.

Книга Дж. Линдсея содержит компилятивный материал, опирается на воспоминания людей, знавших художника в последние годы — Бернара, Воллара, Гаске. Творчество Сезанна раскрывается в книге различными гранями: то с точки зрения взглядов современников, то в свете его восприятия художниками иных направлений, то погружаясь в культурный контекст времени, исследуя творчество близко окружающих его людей, друзей, оказавших влияние на творческий путь, — школьного товарища Эмиля Золя и «учителя» и «доброго ангела» Камиля Писсарро, то из анализа личности художника, тайных движений души, страхов и сомнений.

Каждый большой мастер в той или иной степени всегда участвует в решении целого ряда общих художественных проблем, выдвинутых эпохой. В конечном итоге это последнее обстоятельство, предложенное автором книги о жизни и деятельности Сезайна, и должно в совокупности определить его подлинное место в истории изобразительного искусства.

Т. Неклюдова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга во многих отношениях продолжает и дополняет мою «Жизнь Тёрнера», но она, конечно, не исчерпывается этим, потому что возникла из интереса к самому Сезанну. Однако во время написания книги я во все большей степени ощущал, что Сезанн был кульминацией той революции в искусстве, которую провозгласил Тёрнер, несмотря даже на отсутствие свидетельств тому, что он видел хотя бы одну из тёрнеровских картин или по крайней мере слышал его имя. (Впрочем, исходя из того, что Писсарро во время приездов в Англию стал почитателем Тёрнера и изучал его акварели наряду с полотнами маслом, похоже на то, что Поль по крайней мере что-то об этих работах слышал.)

После смерти Сезанна в 1906 году вышло множество книг и статей о нем, но вряд ли можно утверждать, что существует хотя бы одно удовлетворительное жизнеописание художника. Книга Герстла Мака, вышедшая в 1935 году, была лучшей для того времени попыткой; Ревалд позже добавил немало ценного и значительного материала. Но нет покуда ни единой книги, в которой были бы собраны все доступные факты и которая излагала бы их с критических позиций, поровну освещая и его неустанную битву в искусстве, и сложности личной жизни (уже затронутые, например, Реффом). В надежде создать такую книгу я и предпринял сей труд.

Ввиду важности отношений Сезанна с Золя, без их описания его биография не может обойтись. Я думаю, мне удалось показать более полно, чем раньше, насколько сильно и тесно было связано развитие этих двух людей, несмотря на все их различия. Я обильно цитирую их переписку или их письма другим адресатам, потому что только так можем мы точно уловить жизненную близость и крепкую основу их родства. В результате эта тема вышла довольно пространной, но для работы, которая стремится в точности установить, что именно значил этот союз, другого пути не было. Давать общий очерк на основе документов было бы на данном этапе исследования натуры Сезанна поверхностно, в этом можно убедиться, проглядев несколько книжек о художнике. Исходя из тех же соображений я счел необходимым дать переводы всех стихов Сезанна (впервые по-английски). Часть стихотворений я перевел в рифму, следуя оригиналу, александрийские стихи я переложил белым стихом.

Труднейшей проблемой для биографа, стремящегося связать жизнь Сезанна с его искусством, является сложность точного датирования многих его картин. В самом общем плане ясно, что

развитие искусства чрезвычайно тесно связано с чувствами художника и его опытом. Но существуют и внутренние порывы, которые отнюдь не прямо соотносятся с укладом жизни Сезанна, так что следовать какой-либо схеме датировок на основе чисто стилистических факторов — опасно. Тем не менее, взяв за точки отсчета несколько работ, которые могут быть с безопасностью датированы на основании внешних данных, мы можем продолжить исследование и приложить данные стилистического анализа к группам других вещей. Даже если мы остановимся в сомнениях перед некоторыми частными вопросами, кое-что вполне достоверное достигнуть сумеем. Недавние работы Гоуинга и Купера оказались очень полезными в этом отношении. Ошибка Бадта, основывавшего аргументацию на «Старушке с четками», которую он относил к 1900–1904 годам и которая определенно была выполнена летом 1896 года, — вот пример ловушки, которых биограф должен избегать.

Другая проблема возникает в связи с рассказами о встречах с Сезанном, которые после его смерти опубликовали многие, особенно писатели и молодые художники. Мы сталкиваемся со странным положением, при котором оказывается, что именно в его последние годы, когда Сезанн стал привлекать широкое внимание, было более всего ненадежных источников, напоминающих скорее предательские силки. Почти все авторы определенно пытались вкладывать в уста Сезанна свои собственные идеи, выражая это или обтекаемо, или вполне прямо, а что касается Гаске, то тот просто был опытным лгуном. Биограф не может вовсе не учитывать эти свидетельства и в то же время обязан подходить к ним в высшей степени критично. Другая сложность заключается в том, что образ жизни Сезанна, представший в неверном свете общественного интереса, был во многих отношениях отличным от другого его образа — друга Золя и Писсарро. В результате возникла тенденция рассматривать молодые годы художника в терминах его последующего развития, из-за чего само это развитие во многом представляется неясным. Высказывания в его ранних письмах, могущие пролить свет на взгляды в молодости, часто игнорировались. Так, никто даже не заметил, что Сезанн выражал ненависть к министру, ответственному за казнь коммунаров, или стремился прочесть произведения Валлеса, к которому выказывал сильную симпатию.

Легенды и ложные толкования, понастроенные вокруг Сезанна в его последние годы, не просто мешают исследовать его жизнь и дела. Они определенно ориентируют на такой подход к его работе, с которым он сам бы яростно не согласился и который он полностью отверг в письмах к Бернару. В результате влияние

Сезанна на художников первых десятилетий нашего века ограничивалось заимствованием отдельных изолированных аспектов его работ, а не стремлением понять целостную систему, которая была сердцевиной его творчества. Ложные интерпретации не имели бы такого эффекта, если бы общие тенденции времени не работали бы им на пользу. В таких обстоятельствах они играли важную роль в уводе художников с той дороги, по которой шел Сезанн. Я не рискую заходить слишком далеко в эту противоречивую область, а просто для иллюстрации огромного расхождения между целями Сезанна и его последующим влиянием ограничу себя тем, что мне представляется бесспорными фактами.

Пикассо сказал однажды: «Что интересует нас — так это беспокойство Сезанна. В этом заключается человеческая драма». Я приложил все силы к исследованию этой драмы. В то же время я надеюсь, что привожу все обстоятельства жизненных коллизий и противоречий Сезанна; следует сознавать, что эти противоречия и всяческие конфликты приобретают свое значение лишь тогда, когда мы поймем, в чем была суть всех тревог и надежд и что именно было разрешением его трагических страданий. Расценивать драму Сезанна как некий обобщенный спектакль о творческих муках — значит уничтожить все значение его искусства и жизни, это было бы последним и худшим оскорблением из всех оскорблений и обид, которые ему довелось претерпеть.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
РАННИЕ ГОДЫ

Глава I
Семья и Экс



Сезанны вышли из небольшого городка Чезены (Cezana), ныне относящегося к западному Пьемонту, и поэтому до последнего времени считалось, что они были чисто итальянского происхождения. Однако в XVII столетии, насколько мы можем судить по именам, место это было населено семьями французских корней, и лишь в 1713 году по Утрехтскому договору восточные склоны долины Брьянконнэ (Brianfonnais) были обменены французами на долину Барселоннет. Городок Сезанн-Чезена стал, таким образом, итальянским. Семейство Сезанн к тому времени уже переместилось (около 1650 года) в Бе-зансон, этак миль на пятнадцать по тракту. Метрические книги сообщают об обувных дел мастере Блезе Сезанне, который от двух жен имел пять или шесть детей. Незадолго до 1700 года одна из ветвей фамилии оказалась еще дальше к западу — в Эксе.

Там, в приходе Сен-Мадлен, в августе 1702 года родился Жак-Жозеф, сын Дени Сезанна и Катрин Маргри. Дени, возможно, был старшим сыном Блеза. Третий сын, Андре, который родился в апреле 1712 года, был perruquier — изготовитель париков или парикмахер, вероятно, и то и другое вместе. Его жена Мари Бугарель произвела на свет несколько детей, один из которых, родившийся 14 ноября 1756 года, был Тома-Франсуа-Ксавье Сезанн, портной. Он женился на Роз Ребюффа и перебрался в местечко Сен-Захари, что в пятнадцати милях от Экса. Его сын Луи-Огюст был отцом художника.

В этой родословной примечательно то, что Поль происходил

из среды много трудившихся ремесленников, из поколения в поколение занятых ручным трудом. Также можно предположить, что в переездах семейства (намекавших на то, что оно ощущало себя пришельцами в провансальской среде), мы улавливаем нечто от незатихнувшей семейной традиции, которая получила глубоко скрытую форму в характере Поля.

Луи-Огюст был единственным Сезанном, который поднялся над низким уровнем жизни простого ремесленника. Родившийся 28 июля 1798 года, он был болезненным ребенком, но вырос, как бы компенсируя медленный старт, более сильным и деятельным, чем обычные дети. Во взрослом возрасте у него было тяжелое, гладко выбритое лицо с высоким лбом, редеющие волосы и глубокие складки между густыми бровями, что создавало ощущение твердости и проницательной ироничности. Он носил обувь из невыделанной кожи, чтобы сэкономить деньги и избавиться от докучливой чистки. Энергичный и деловой торговец, он всецело посвятил свою жизнь деланию денег и не мог представить никакого иного стоящего жизненного пути, за исключением разве что некоторого интереса к женщинам. (Но не настолько, чтобы такой умеренный и прижимистый парень мог спустить сколько-нибудь значительную сумму на любовные забавы.) На втором десятке он понял, что Сен-Захари — это не место для человека, призванного идти своим путем в мире. Он пошел вспять по семейным следам и обосновался в Эксе, одном из главных центров по производству фетровых шляп. Фермеры в округе разводили кроликов, в мастерских Экса из фетра делали шляпы, и Луи-Огюст неизбежно обратился к шляпной индустрии, бывшей главным источником местного благосостояния. Сначала он работал в деле торговцев шерстью, затем решил изучить все, что возможно, в торговле шляпами. Весьма умно он рассудил отправиться в Париж в 1821 году, где пробыл около трех или четырех лет, сначала простым рабочим у мастера-шляпника, потом торговцем. Привлекательный парень, он, говорят, очаровал жену своего хозяина, но можно быть уверенным, что он всецело посвятил себя работе, жаждая почерпнуть в столице все полезное и избегая в то же время ее искушений. Вернувшись в Экс в 1825 году, он основал магазин с Мартеном, шляпником. Возможно, нуждаясь в большем количестве наличных, они вскоре приняли в дело некоего Купена. Фирма не производила шляпы, а занималась лишь их продажей и экспортом. Их магазин находился на бульваре Cours (с 1876 года бульвар Мирабо), дом № 55. На вывеске красовались имена: «Мартен, Купен и Сезанн». Обыватели городка ехидничали, говоря о «Мартене, Купене и Seize Anes — всего восемнадцати животных». Шутка, возможно,

отражает подозрительное недоверие в высшей степени консервативного Экса ко всяким пришельцам; если в ней содержалось предвкушение того, что Asses лы) потерпят крах, то вскоре от этой надежды пришлось сказаться. Дела троицы шли неплохо. Однако между столь деловыми ловцами денег неминуемо должны были возникнуть трения, и около 1845 года фирма была ликвидирована. Луи-Огюст еще пару лет продолжал свой собственный шляпный промысел, после чего он решился на смелый шаг — стать банкиром в революционном 1848 году. Единственный банк Экса Banque Barges не выдержал нарастающего кризиса. Характерно, что Луи-Огюст, закрыв магазин, оставил запас высоких круглых шляп для торжественных случаев и шляп с мягкими полями на каждый день. Шляпы эти служили ему до конца жизни. «Видели ли вы лопату старого Сезанна?» — говорили насмешники о его колпаке.

Если не считать Le haute banque, которые в Париже держатся на богатых семействах с интернациональными связями, банковское дело во Франции довольно отстало по сравнению, например, с Англией. Текстильная промышленность обходится своими собственными фондами для развития, но распространение рыночной экономики в провинции параллельно с ростом городов сопровождалось нехваткой денег и кредитов. Особенно после 1833 года строительство и финансирование железных дорог стало вопросом общественных споров и интересов, хотя Франция медленно приходила к убеждению о том, что наступил железнодорожный век. Немногочисленное провинциальные банки, подобно парижским торговым банкам, из тех, что рангом пониже, предоставляли ограниченный перечень услуг узкой окрестной клиентуре. Они перемещали фонды, учитывали векселя, участвовали в качестве посредников в разного рода сделках в местной торговле. Однако теперь они начали умножаться в числе и обращаться к нуждам местной промышленности, добавляя вклады среднего класса к собственным денежным ресурсам. Тем не менее во многих районах оставалось открытое недоверие к банкам, и кредиты получали через нотариусов, используя вклады их клиентов по завещаниям, а также ростовщические займы.

Между 1842 и 1848 годами железные дороги начали оказывать более сильное влияние на умы. Была большая нужда в капитале. Расширялись текстильная промышленность и производство машин, точно так же, как угольный и железный рынки, но при этом не было подходящей системы для ввода капиталовложений, не было установленного порядка для долгосрочных вкладов. Положение вещей осложняли также

сельскохозяйственные кризисы: плохие урожаи 1845–1846 годов повлекли за собой нехватку продовольствия и высокие цены с последующим сокращением рынка товаров потребления, особенно тканей. Капиталовложения обесценивались. Уменьшение новых поступлений ударило по всем отраслям промышленности. Аварийный импорт зерна поглотил резервы Банка Франции и ослабил денежный курс, между тем как недостаток транспорта осложнил перевозку зерна. Крупные производители и дельцы придерживали продукты и взвинчивали цены еще больше, чем вызывали возмущение в голодном народе.

Многие провинциальные банки приостановили платежи, «Caisse du Commerce et de l'lndustrie» лопнул. Таковы были некоторые из факторов, парализовавших кредит и вызвавших кризис государственных финансов, что в итоге привело к Февральской и Июньской революциям 1848 года.

Можно питать уверенность в том, что Луи-Огюст тщательно ознакомился с положением дел под углом кредитных проблем Экса и его мануфактур. Энергия и самоуверенность его характера проявились в том факте, что он выбрал сложный момент для вхождения в банковское дело. Достаточно справедливо он рассчитал, что кризис 1848 года так или иначе будет преодолен и что тогда крестьянам и промышленникам понадобятся деньги, как никогда ранее. Ситуация была такова, что ее вполне безопасно мог использовать обладатель денег, который пускался в глубокие воды капиталовложений, используя свое близкое знакомство с практикой делания займов среди жителей Экса. В любое время фермеры-кролиководы трудились на грани незначительной выгоды и нуждались в наличных деньгах, чтобы как-то выкрутиться до продажи шкурок. Похоже, что Луи-Огюст давал и раньше взаймы, имея с того высокий, но вполне законный интерес. Теперь он почувствовал, что может рискнуть и полностью стать банкиром в тот момент, когда другие ушли из области кредитов. Примитивная система финансирования, которая все еще служила в провинциальных городах, подобных Эксу, в точности соответствовала тому, на что его подвигали природные таланты, методы и познания.

Он взял в партнеры некоего Ф.-Р.-М. Кабасоля, который был кассиром в банке Banque-Bargbs, с тем, чтобы тот занимался техническими процедурами, в которых Луи-Огюст был не силен. Он вложил капитал в сто тысяч франков, взяв с Кабасоля лишь его знания. Каждый из партнеров должен был получать по две тысячи франков ежегодно, плюс к тому Луи-Огюст имел пять процентов со своего капитала. Соглашение было заключено на пять лет и три месяца. Поскольку все шло хорошо, оно было

возобновлено в 1853 году. Эта система продолжала существовать до 1870 года, когда оба участника были уже в преклонном возрасте и новый жестокий кризис обрушился на их мир. Контора находилась на улице Кордельер, 24, потом в доме, принадлежавшем Кабасолям; на улице Бульгон, 13.

Кабасоль был столь же усерден и целеустремлен, как и его компаньон. Они успешно нашли путь совместной деятельности. Если Луи-Огюст подозревал в клиенте недостаточную платежеспособность, он спрашивал: «А что скажешь ты, Кабасоль?» — и Кабасоль кивал головой. Они редко ошибались. Луи-Огюст не ведал снисхождения к должникам, которых он подозревал в лени, нерадивости, расточительстве или несостоятельности, но он всегда был готов дать отсрочку тем, кого знавал как экономных и работящих. Сохранилось предание про то, как он ошибся однажды, ссудив сумму человеку из Марселя, который оказался на краю банкротства. Изучив положение дел, Луи-Огюст вмешался и около двух лет фактически вел хозяйство своего должника, не упуская и мелочи. Это продолжалось до тех пор, пока он не восстановил платежеспособность бедного клиента и не вернул себе ссуду с полными процентами. Описание, этого случая могло быть несколько преувеличенным, но оно несомненно отражает его безжалостную хватку во всем, что касалось денег.

Еще в то время, когда он занимался шляпами, Луи-Огюст повстречал одного молодого человека, Луи Обера, и, возможно, некоторое время использовал его в своем деле. Сестру Луи Анну-Элизабет-Онорину, высокую миловидную женщину, Луи-Огюст склонил к тому, чтобы жить с ним. Оберы были экскими ремесленниками в течение нескольких поколений. Элизабет родилась в городе 24 сентября 1814 года, ее отец был столяром-мебельщи-ком, а мать была урожденной Жерар из Марселя. Это семейство вроде бы имело отчасти романтическое родство, утверждая о связях с наполеоновским генералом Жераром, который, выполнив свою миссию в усмирении острова Сан-Доминго в Вест-Индии, вернулся, как говорят, с женой-негритянкой. Факты, впрочем, утверждают иное — мать Элизабет родилась в 1779 году в семье работника на серебряных промыслах, так что предание должно быть все же лишь досужей фантазией.

До того как Сезанны обвенчались 29 января 1844 года, Элизабет родила Луи-Огюсту Поля и Мари, в 1854 году она родила вторую девочку, Розу. Поль родился в час ночи 19 января 1839 года в доме на улице Оперы, 28.

Его отец жил в старом доме, где начинался его шляпный

промысел, в месте, отделенном от Бульвара улицей Гран-Карм с запада и узким переулком Пассаж Агар с востока. В переулке маленькая дверь под входной аркой вела в жилье наверху, сам переулок был кратчайшей дорогой от Бульвара к Дворцу юстиции. Элизабет, впрочем, скоро переехала и соединилась с Луи-Огюстом, возможно, она временно выезжала в другой дом, чтобы как-либо уменьшить пересуды. 22 февраля Поль был крещен в приходской церкви, крестными были Оберы — его бабушка и дядя Луи. Мари родилась в том же доме в переулке 4 июня 1841 года. Поль провел свои первые годы на Бульваре, широкой главной улице Экса, с двумя рядами вязов (позднее платанов) и старинными строениями, многие из которых разрушались. Перед тем как обвенчаться, Сезанны перебрались в дом на улице Гласьер, тихую и невзрачную извилистую улочку.

Экс пережил свой расцвет в XVII и XVIII веках, когда знатные фамилии всей округи строили дома на Бульваре. Потомки этих семейств, около семисот имен, по-прежнему вели там растительный образ жизни, окруженные великолепной, хотя и запущенной обстановкой. Еще в 1850-е годы маркиза де л а Гард, которая в свое время в Версале была представлена Марии-Антуанетте, любила по воскресеньям выезжать в портшезе, но единственные носильщики, которых она могла нанять и одеть в свои ливреи, служили у владельца похоронного бюро. Однако постепенно появлялись конторы дилижансов и службы посыльных. Плебеи заняли свою часть Бульвара, а во времена Луи-Филиппа в городе были основаны средние школы, Факультет словесности и Школа искусств и ремесел, а также устроен скотный базар и газовое освещение.

Но семейства со знатными и увядшими именами не желали заниматься предпринимательством и соперничать в производстве шляп или сладостей. Во всех отношениях Марсель далеко обошел Экс в торговле и промышленности. В виде компенсации Экс пытался играть ведущую роль в качестве академического города, он гордился местопребыванием архиепископской кафедры и апелляционного суда. Город был демонстративно благочестивым, переполненным францисканцами и иезуитами. Монахи и каноники прохаживались по Бульвару вперемежку с профессорами и судьями. Церковь воздвигала свои башни и колокольни над красными и желтыми черепичными крышами домов, тесно скученных для прохлады и тени. Фонтаны были многочисленны, и за притворенными окнами, прекрасными решетками и каменными кариатидами было заметно мало признаков жизни. По ночам парафиновые светильники изливали мягкий свет на улицы, где в кварталах победнее между

булыжниками прорастала трава.

Экс сыграл чрезвычайно важную роль в жизни Поля Сезанна и его друга Эмиля Золя, который описал город в романах под именем Плассана. Тщательное изображение деталей тамошней общественной жизни содержится в наибольшей степени в «Карьере Ругонов» и в «Завоевании Плассана». Консервативные элементы значительно превосходили количеством радикалов, но они были разделены на старую знать, «мертвенных людей, находящих жизнь скучной и утомительной», и средний класс, страдающий от их пренебрежения.

«Ни один из городов, — писал Золя, — не поддерживал столь полно свою благочестивость и аристократический характер, который вообще отличал старые провансальские города». Классовые различия «долго сохранялись благодаря раздельному существованию городских районов. Их в Плассане было три, каждый из которых образовывал отдельный и законченный городок со своими собственными церквами, местами прогулок, обычаями и кругозором». В одном квартале с «прямыми улицами, поросшими травой, в больших домах с садами в глубине владения» знать вела герметически замкнутый образ жизни. После падения Карла X они почти не выезжали, а когда им все же приходилось покидать дома, они поспешно возвращались чуть ли не украдкой, как во вражеской стране. Они никого не навещали и даже не принимали друг друга. В их гостиных обычно бывали лишь монахи. Процветающие торговцы или люди свободных профессий (адвокаты, нотариусы) «охотно искали популярности, называли рабочих «мой добрый малый», болтали с крестьянами об урожае, читали газеты и прохаживались с женами по воскресеньям». Но все они мечтали о приглашении в один из знатных домов. Сознание того, что это невозможно, «заставляло их все громче заявлять о своем свободомыслии, но свободомыслящими они были лишь на словах, оставаясь твердыми друзьями властей, готовые сразу прибегнуть к оружию при малейшем проявлении недовольства народа».

Класс победнее состоял из рабочих по найму, ремесленников, розничных торговцев, отчасти из нескольких оптовиков помельче, в целом они составляли пятую часть всего населения. «По воскресеньям после вечерни все три группы появлялись на Бульваре». Три четко разделенных потока «двигались вдоль этого бульвара, засаженного двумя рядами деревьев. Средний класс просто проходил вдоль Бульвара; знать прогуливалась в южной стороне, поближе к их владениям; простой класс толпился в кафе, кабачках и табачных лавках в северной части». Так «благородные и народ проводили остаток дня, прогуливаясь туда-сюда по

Бульвару, при этом ни одна сторона не думала о перемене мест. Их разделяли шесть — восемь метров, но держались они словно отдаленные на тысячи лье». Даже в революционную эпоху они сохранили взаимную дистанцию.

Картина, которую рисует Золя, позволяет глубоко проникнуть в мир Сезанна тех долгих лет, что они делили в Эксе и в Париже. Огромные серии романов Золя основаны на описании семейств из Экса — Плассана (хотя в свое время и Париж был включен в панораму).

В «Ругонах» представлен неразборчивый в средствах средний класс, который играл ключевую роль в сложении консервативной оппозиции для сокрушения народа. В «Завоевании Плассана», где главное семейство списано с Сезаннов, мы видим, как бонапартистски настроенный клерикальный деятель закладывает эффективный союз реакционных классов. Золя предпринял серьезную попытку осознать внутренний смысл 1848 года и последующий бонапартистский переворот как необходимую прелюдию к пониманию того мира, в который он и Поль стремились проникнуть. Мы улавливаем «на миг, как во вспышке света, в блеске золота и крови будущее Ругон-Маккаров, свору имеющих волчий аппетит тварей, сорвавшихся с привязи и пришедших в ярость». Общество Второй империи было заложено. Луи-Огюст, который как банкир развернулся в 1848 году и после, должен был прочно отпечататься в сознании Золя, а также Поля в качестве символа стойкого на словах свободомыслящего республиканца, который был готов при первых признаках социального переворота встать под защиту тех самых властей, которые он критиковал.

Глава 2
Детство и юность



Ребенком трех-четырех лет Поль выказывал признаки неуправляемого темперамента, но как только краткие приступы

проходили, он становился вполне послушным, нежным и веселым. С самого начала он был предан сестре Мари, и она в свою очередь, едва научившись ходить, стала заботиться о нем и опекать его. Но по ходу опеки она училась управлять, приказывать и даже задираться. Эта детская привязанность продолжалась до конца жизни. В 1911 году Мари писала сыну Поля: «Мое самое раннее воспоминание следующее (возможно, ты слышал эту историю от своей бабушки). Твоему отцу было, должно быть, около пяти лет, он нарисовал на стене кусочком угля картину, изображающую мост. М. Перрон, дедушка Т. Валантена, воскликнул, увидев это: «Позвольте, это же мост Мирабо!» (Через Дюране.) Будущего художника уже тогда можно было распознать».

Подобные истории можно рассказывать о бессчетных детях; думается, что пять лет — это все же немного раньше того времени, когда «будущий художник» мог стать различим даже для наиболее дальновидных. Поль и Мари ходили в начальную школу на улице Эпино. Поль пробыл там пять лет, пока ему не исполнилось десять. Мари пишет: «Твой отец бережно присматривал за мной. Он всегда был очень добр и, пожалуй, имел более мягкий характер, чем я, которая как будто не была слишком хороша с ним. Конечно, я дразнила его, но так как я была слабее, он обычно удовлетворялся тем, что говорил: «Заткнись, детка, если я тебя шлепну, тебе будет больно».

В начальной школе Поль повстречал Филиппа Солари, сына каменщика, спокойного мальчика, с которым он близко сошелся. Они вместе играли и бродили по городу, плескались в фонтанах. Бульвар бывал заполнен, когда по нему с шумом катились повозки из Марселя, Авиньона и Вара. По базарным дням город видел большие фургоны красного, желтого и зеленого цвета и пастухов в синих рубашках, спускавшихся с коровами и овцами со склонов Треварeса. Окутанные запахами перца, чеснока, маслин, помидоров и баклажанов мужчины курили глиняные трубки на террасах кафе.

Когда ему было около десяти, его отправили в качестве неполного пансионера в школу св. Иосифа, которую возглавляли священник аббат Савурнен и его брат. Я думаю, твой отец именно в то время получил первое причастие в церкви Сен-Мадлен. Тихий и прилежный ученик, он много занимался; у него была хорошая память, но каких-то особенных качеств он не выказывал. Его порицали за слабости характера, может быть, он позволял себе слишком легко поддаваться влияниям. Школу св. Иосифа скоро закрыли, директора, думаю я, не имели от нее дохода».

Теперь к Со лари в качестве приятеля прибавился Анри Гаске,

сын бакалейщика с улицы Лапесед. Говорят, монах-испанец преподавал в школе рисование. Мари добавляет: «Я помню, как мама упоминала имена Поля Рембрандта (м. б., Веронезе? — *Дж. Л.)* и Поля Рубенса, обращая наше внимание на сходство имен этих великих художников и твоего отца. Она должна была сознавать помыслы твоего отца, он нежно любил ее и, вне сомнения, меньше боялся ее, чем нашего отца, который хотя не был тираном, но был не способен понять кого-либо за исключением тех лиц, которые работали для того, чтобы разбогатеть».

Мари не приводит даты этого разговора, но он показывает, что уже в довольно раннее время мать Поля не возражала против обучения искусству и даже поощряла его. От мадам Сезанн, похоже, унаследовал Поль некоторые из его способностей.

Он оставался с матерью в тесных отношениях до самой ее смерти. Ее стараниями семейство выписывало «Магазен Питтореск», который был первым источником художественных образов для мальчика. Мы можем быть уверенными в том, что Луи-Огюст не питал интереса к подобным журналам. Важные черты характера дома Сезаннов обрисовал Золя в романах. Он знал семейство и снаружи, и с изнанки, поэтому наверняка слышал бесчисленные истории и анекдоты о родителях Поля. В рукописных заметках к «Творчеству» он писал о Клоде Лантье (Поле): «Родился в 1842-м — смесь, смешение — духовное и физическое преобладание линии матери; невротическая наследственность, обернувшаяся гениальностью. Художник». Мари писала племяннику: «Ты можешь намного лучше, чем я, воспринять художественную сторону его (Поля. *Дж. Л.)* натуры и его искусства, которые, признаюсь, являются для меня загадкой по причине моего невежества». Нет сомнения в том, что и его мать многократно говорила Полю подобное. Ее описывают как неграмотную к моменту замужества и как не умеющую правильно подписываться несколько лет спустя. Но в книге, найденной в мастерской Поля после его смерти, — романе Ж.-Ж. Мармонтеля «Инки, или Разрушение империи Перу» (1850, первая публикация — 1777) — мы обнаружим надпись «H[onorine] Aubert 1850». (Трудно предположить, почему в это время она все еще употребляла свое девичье имя.) Хоть она и была малообразованна, похоже, в ее высоком, стройном, ладно скроенном смуглом теле таились большая чувствительность, импульсивный и смышленый ум и живое воображение. Она интересовалась художественными журналами, учила Мари манерам молодой дамы и поддерживала своего сына в том, что, как она должна была знать, было анафемой для ее супруга.

Вероятно, она сама дала Полю «Инков».

Тот глубокий конфликт, который, как мы можем предположить, существовал между Ориной и Луи-Огюстом, был подчеркнут еще Золя в его набросках к «Завоеванию Плассана». Он говорил о Франсуа Муре: «Взять тип отца Сезанна — насмешник, республиканец, буржуа; холоден, мелочен, скуп; отказывает в предметах роскоши жене и т. д. Он к тому же болтун и зло подшучивает надо всем, поддерживаемый фортуной». Мы улавливаем эти самые тона на первых страницах романа, где Муре говорит жене о том, что он решил подзаработать денег, сдав верхний этаж священнику. Его жена не была счастлива вторжением: «Он остановился перед ней и резким движением руки прервал ее: «Довольно! Я сдал помещение, и говорить больше не о чем, — и добавил веселым тоном буржуа, заключившего выгодную сделку: «Самое главное то, что я сдал его за полтораста франков; это значит — к нашему ежегодному доходу добавляется 150 франков».

Марта опустила голову, выразив свое неодобрение лишь слабым движением руки, и полузакрыла глаза, чтобы удержать навернувшиеся на ресницы слезы. Она украдкой посмотрела на детей, которые, казалось, не слышали ее разговора с отцом; они, по-видимому, привыкли к такого рода сценам между родителями, в которых Муре давал волю своей резкой насмешливости.

— Если желаете обедать, то можете садиться за стол, — раздался ворчливый голос Розы (служанки. — *Дж. Л.),* вышедшей на крыльцо.

— Отлично! Дети, обедать! — весело вскричал Муре, дурное настроение которого сразу исчезло».

Представляется очевидным, что мадам Сезанн видела и заботливо взращивала те черты в Поле, которые заглохли и не реализовались в ней самой, а сильное тяготение к ней мальчика проистекало от своего рода подстановки себя под ее разного рода затруднения. Это в некоторой степени уравновешивало его антагонизм с отцом. Смесь доброго юмора и суровости в Луи-Огюсте схвачена Кокио: «Для некоторых старый Сезанн был вроде отца Горио — властный, очень хитрый и скупой… Для других, напротив, он представал образцом человеческой породы редкого типа».

Ребенком Поль сподобился стать обладателем старого ящика с красками. Воллар, торговец картинами, сообщает, что отец Сезанна обнаружил ящик среди разных вещей, купленных оптом у разносчика, и, сочтя его не имеющим никакой ценности, отдал в качестве игрушки сыну. Ривьер, писатель, знакомый с импрессионистами, говорит, что подарок сделал некий друг

семьи. Так или иначе Поль использовал его, раскрашивая все, до чего мог дотянуться, а особенно иллюстрации в «Магазен».

Семейные связи у Сезаннов укреплялись еще и фактической изоляцией от общественной жизни Экса. Луи-Огюст прожил вне брака несколько лет с Элизабет и имел двоих незаконнорожденных детей. Он был выскочкой, плебеем, который быстро проложил себе путь в первые ряды городской буржуазии. Его острый язык, нередко с резкой насмешливостью, и республиканские взгляды не могли способствовать любви к нему многих сограждан. Сам же Луи-Огюст все выходы, которых требовала его энергия, находил сначала в магазине, потом в банке. Семья для него была местом спокойного отдохновения, которое он не хотел как-либо связывать с жизнью вокруг. Таким образом, и противоречия, и связи внутри семейства этим усиливались. Хотя союз Луи-Огюста и Элизабет был узаконен в 1844 году, вскоре после пятого дня рождения Поля, мальчик должен был осознавать ситуацию, которая углубляла осознание им своего отличия от других сверстников. В провинциальном городе, подобном Эксу, с его замкнутой тепличной атмосферой, пронизанной скандалами, и с четко отмеченными социальными разграничениями, все всем было известно. Насмешки более законным образом родившихся мальчишек отнюдь не смягчались шуточками или откровенным злоречием, какое они должны были слышать дома по поводу растущего благосостояния Луи-Огюста. При этом Сезанн-отец нимало не заботился о том, попирает он или нет чувства не озабоченных деланием денег слоев населения, наиболее летаргических групп буржуазии — вдовушек в шелковых одеяниях или аристократов в крахмальных рубашках.

Золя особо подчеркивал изолированный характер дома Муре — Сезаннов. Муре постоянно насмешничал и поддразнивал, он по-инквизиторски любопытствовал о всяких сплетнях и стремился знать все возможное обо всех окружавших его людях. Но дома он отсекал от себя все внешние интересы. Он не любил, чтобы его жена вообще выходила из дома, и играл с нею в пикет, хотя она и не имела вкуса к карточной игре. Он не давал ей денег, и она временами бывала вынуждена занимать у прислуги.

С точки зрения того, насколько важную роль Луи-Огюст сыграл в омрачении всей жизни Поля, очень существенны штрихи, оставленные нам Золя. Следующий пассаж, кажется, прямо заимствован из жизни дома Сезаннов: «Марта любила своего мужа спокойной любовью, но это чувство несколько расхолаживалось страхом перед насмешками и вечными придирками с его стороны. Ей был также тягостен его эгоизм, как и его пренебрежительное отношение к ней; она чувствовала к

нему какую-то неприязнь за тот покой, которым он ее окружил, и за то благополучие, которое, по ее словам, делало ее такой счастливой.

Говоря о муже, она повторяла:

— Он большой добряк… Вы, наверно, слышите, как он иной раз покрикивает на нас. Это оттого, что он до смешного любит во всем порядок; стоит ему увидеть опрокинутый цветочный горшок в саду или игрушку, лежащую на полу, как он тотчас выходит из себя… Впрочем, имеет же он право на капризы. Я знаю, его недолюбливают за то, что он нажил кое-какие деньги, да и теперь еще время от времени заключает выгодные сделки, не обращая внимания на то, что кругом говорят. Над ним насмехаются также из-за меня. Говорят, что он скуп, держит меня взаперти, отказывает мне даже в паре ботинок. Это неправда. Я совершенно свободна. Конечно, он предпочитает, чтобы я была дома, когда он возвращается, а не разгуливала бы где попало, не бегала бы вечно по улице или же по гостям. Впрочем, он знает мои вкусы, да и что мне делать там, вне дома?

Когда она начинала защищать Муре от городских сплетен, она вкладывала в свои слова какую-то особую горячность, словно ей приходилось защищать его и от других обвинений, исходивших от нее самой. И она с какой-то повышенной нервностью принималась обсуждать, какой могла бы быть ее жизнь вне семьи».

Почти намеренная неряшливость Поля, сопровождавшая его на протяжении всей жизни, должна рассматриваться как протест против сурового отца, требовавшего, чтобы всякая вещь лежала на своем собственном месте. Примечательно, что в самом раннем рисунке, дошедшем до нас, — на задней стороне обложки «Инков», которых, вероятно, дала ему его матушка, — он нарисовал густо заштрихованный торс мужчины и две изящные женские фигурки, у одной из которых было улыбающееся личико. В этом, похоже, отразился конфликт, который тяготел над всей его жизнью.

В 1852 году, в возрасте тринадцати лет, Поль стал пансионером Коллежа Бурбон (теперь Лицей Минье), как то приличествовало сыну солидного гражданина. Школа, большое, унылое и не вызывающее приязни строение с серым ветхим фасадом, выходящим на улицу Кардиналь, была некогда монастырем. Внутри было мрачно и сыро, штукатурка в классных комнатах первого этажа источала влагу, столовая пропахла жиром и помоями, а тусклая часовня (как говорят, построенная по проекту Пюже) была пропитана ладаном и запахом плесени. Но было еще два тенистых двора, обсаженных платанами, и большой

заросший пруд, в котором можно было плавать, а со второго этажа мальчикам открывался вид на окружающие сады.

Уборкой и стиркой занимались монахини. Здесь Поль провел шесть лет (до 1858 года), правда, последние два года он был приходящим учеником. Здесь, очевидно, случилось то происшествие, которому он позже придавал столь большое значение, объясняя этим отвращение к телесным прикосновениям: его толкнул сзади мальчик, скатывавшийся по перилам, и он чуть было не упал с лестницы. Это достаточно заурядное событие не могло бы само по себе послужить причиной фобии, но тот факт, что это так сильно отложилось в его сознании, заставляет предположить, что уже в школьные дни он чувствовал себя глубоко ранимым. Почему он был на полном пансионе в школе, расположенной столь близко от дома, не вполне ясно. Может быть, Луи-Огюст хотел сэкономить деньги на домашние расходы, или он думал о том, чтобы сын-подросток не маячил перед глазами?

Однако коллеж имел положительные стороны. Поль стал свободен от насмешливого авторитарного присутствия отца, но и лишен, впрочем, сознания безопасности, которое он черпал в этом всеподавляющем присутствии. Хотя он и не выказывал особенной легкости в совместной жизни со всеми школярами, он обрел несколько друзей и среди них Эмиля Золя. Жоашим Гаске так описывает Поля, стоящего перед зданием коллежа в его последние годы и рассуждающего: «Свиньи! Посмотрите, что они сделали с нашей старой школой. Мы живем под пятой бюрократов. Это царство инженеров, республика прямых линий. Скажите мне, есть ли хоть одна-единственная прямая линия в природе? Они приспосабливают все так, чтобы удобней было управлять. Где Экс, мой старый Экс Золя и Байля, чудные уличные фонари на старых окраинах, трава между булыжниками, масляные светильники? Да, масляные светильники вместо вашего грубого электричества, которое уничтожает мистическую таинственность, тогда как наши старые лампы позолачивали ее, согревали ее, превращали ее в жизнь в духе Рембрандта».

Выражения здесь принадлежат Гаске, Сезанн не был поклонником мистической таинственности, но общее настроение высказывания, несомненно, передано правдиво.

Поль был прилежный ученик, хорошо успевавший, за что он получал много книг в качестве награды. На занятиях искусством его достижения были не слишком хороши. Все, что ему удалось, — это стать первым по живописи на втором году обучения, тогда как Золя неоднократно брал призы за успехи в области искусства и был к тому же лучше по курсу религии.

Курсы, в которых Поль проявлял наибольшую заинтересованность, были латынь и греческий; в латыни он заметно выделялся. Музыка входила в число предметов, но в то время как Золя имел первую награду по духовым инструментам, Сезанн похвальных отзывов не удостаивался. Мари сообщает: «Он не питал интереса к музыке, преподававшейся профессором на дому, и часто следы скрипичного смычка на его пальцах являлись свидетельством неудовольствия мсье Понсе». Понсе был органистом и регентом хора в соборе Сен-Совер, и сама Мари училась у него на фортепьяно. Однако и Поль, и Золя участвовали в школьном оркестре, организованном их одноклассником Маргри. Оркестр играл по праздникам на улицах и участвовал в процессиях, когда «дарующие дождь святые и избавительница от холеры Богоматерь» выносились на улицы. Также играли на вокзале, это обеспечивало «почетную встречу не одному деятелю, возвращавшемуся из Парижа с синей лентой». За труды музыкантов угощали пирожными. Маргри играл на первом корнете, Сезанн на втором, Золя на кларнете. Анри Гаске передает, что «Золя и он (Сезанн. — *Дж. Л.)* имели обыкновение исполнять серенады для хорошенькой девочки из соседнего квартала, у которой был зеленый попугай. Попугай, сводимый с ума какофонией, поднимал невообразимый шум». Постскриптум к самому раннему письму, которое дошло от Поля (к Золя, апрель 1858 г.), кончается следующим: «Я получил твое письмо с прелестной песенкой, которую мы распевали втроем с басом Бойером и тенором Байлем». Позднее Сезанн развил в себе чувство музыки, особенно полюбив Вагнера, но никогда не получал от нее такой поддержки, как от литературы. Его племянница Мари Кониль позже зафиксировала семейные предания о его игре на флейте, хотя нарушила кое-где хронологию. Она говорит, что после того, как был куплен Жа де Буффан (в 1859 году), Луи-Огюст снял для семьи сельский домик на Альпийской улице, в квартале Платанов. «Поль ходил каждое утро в город по Старой Римской дороге в Коллеж Бурбон и, чтобы дорога казалась не столь длинной, играл на флейте. По вечерам он возвращался вместе с отцом домой в Платаны». Недельное празднество Тела Христова было одним из главных событий для участников оркестра. Горожане выносили стулья на тротуары, чтобы наблюдать проходящую процессию, и украшали свои окна яркими полотнищами. Монахи и монахини несли красный бархатный балдахин, сопровождаемый юными девушками в белом и толпой кающихся в синих плащах с капюшонами с прорезями для глаз. Дети усыпали улицы цветущими ветками и лепестками роз.

В возрасте двенадцати лет Золя был еще в восьмом классе. Хотя он и был невелик для своего возраста, там он выделялся, будучи на голову выше всех малышей. Он был близорук, краснел, когда с ним заговаривали, в общем, был он из таких, кого обычно называют маменькиными сынками, и действительно, положение усугублялось еще его матерью и бабушкой, которые каждый день приходили проведать мальчика. Среди жителей Экса он выделялся акцентом и к тому же шепелявил и, что хуже всего, был очевидным образом весьма беден. Он жил в бедном районе около Понде-Беро, а когда его мать переехала на улицу Беллегар, ситуация не стала намного лучше. Хотя семья меняла жилье и вела нелегкий образ жизни, он сам жил в убежище вымышленного, играя на берегах Торса среди беззаботных мечтаний о животных и цветах. В возрасте семи с половиной лет он все еще плохо знал алфавит, но в двенадцать он начал исторический роман, основанный на «Истории крестовых походов» Мишо, и Поль, став его другом, открыл новый мир фантазий и интересов. В свободные от занятий праздничные дни они отправлялись в те места, где Золя играл ребенком. Истинные городские дети, они не боялись, когда в них бросали камни. (Золя тоже пережил нападение на него: когда ему было пять лет, в 1845 году, его родители прогнали слугу-араба, подростка двенадцати лет, за попытку причинить насилие ребенку.)

Отец Золя, чьи предки были выходцами из Зары в Далматин и который сам был венецианцем, был романтиком с огромным вкусом к жизни. Однажды он увидел девушку лет девятнадцати, выходившую из церкви, влюбился, побежал за ней и женился. Она была гречанка с острова Корфу. После завоевания австрийцами Венеции Золя перебрался в Австрию, потом в Голландию и Англию. В двадцать шесть лет он прокладывал в Австрии одну из первых в Европе железных дорог, позже он служил офицером в Иностранном легионе в Алжире, но вынужден был спешно покинуть его ввиду приключившейся с ним любовной истории. Приехав в Марсель в 1833 году, он поселился в окрестностях и разрабатывал множество грандиозных прожектов, среди которых его внучка упоминает следующие: «план фортификации Парижа; использование разных машин для вычерпывания земли — предшественник наших паровых землечерпалок; строительство нового порта в Марселе и, наконец, план, который был в действительности претворен в жизнь, — канал для снабжения Экса питьевой водой во время засух».

Эмиль родился в Париже в апреле 1840 года и был привезен в Экс в 1843-м, когда его отец поселился там со своей новой женой (которая по случайности носила в девичестве ту же фамилию, что

и мать Поля, — Обер). В следующем году королевский декрет утвердил строительство канала, и наконец в феврале 1847 года план во всех деталях был принят. Была основана компания с капиталом в 600 тысяч франков. Но беспокойный и непредусмотрительный инженер, измотанный долгой борьбой, подхватил воспаление легких и умер в Марселе 27 марта 1847 года в возрасте пятидесяти двух лет. Золя навсегда запомнил комнату в гостинице на улице Арбре, где он увидел тело отца, и в течение многих лет самое слово «смерть» сокрушало его.

Канал был прорыт, он и по сей день действует, плотина в его начале носит название «Плотина Золя», а в Эксе один бульвар назван именем Франсуа Золя. Но вдова его наследовала весьма немного — в основном массу долгов и судебных предписаний. Она решительно боролась за выправление ситуации, прибегнув к помощи своих родителей, которые переехали в Экс, дабы соединиться с ней.

После того как Эмиль прошел начальную школу и пансион при соборе Нотр-Дам, его в октябре 1852 года отдали в Коллеж Бурбон, то есть в то же время, что и Поля.

Гаске передает нам, что Поль говорил позже: «В школе Золя и я считались феноменами. Я запросто в два счета мог выучить сотню латинских стихов, я был вполне деловым человеком, когда был молод. Золя совершенно ничем не интересовался. Он мечтал. Он был абсолютно необщителен, этакий меланхоличный бедняк. Знаете, того типа, который ребята обычно ненавидят. Без всяких на то оснований они его травили. И с этого началась наша дружба. Вся школа, большие ребята и малыши, устроили мне как-то взбучку за то, что я не участвовал в их остракизме. Я плевал на них — подошел и поговорил с ним, как обычно. Славный товарищ. На следующий день он принес мне корзину яблок. Вот они откуда, яблоки Сезанна! Они восходят к старинному времени».

Как обычно, записи Гаске не вполне точны, но суть передана правильно, вне всяких сомнений. Экские мальчишки дразнили Золя Марсельцем и Франком (Franciot).

Он писал в «Исповеди Клода», сколь отвержен он был среди соучеников, «которые были безжалостны и бездушны, как это свойственно детям. Сам я был, должно быть, странным существом, способным лишь любить или плакать; я страдал с самых первых моих шагов. Мои школьные годы были годами слез. Во мне таилась гордость любящих натур. Меня не любили, так как меня не знали, сам же я отказывался открыться». Эмиль и Поль, два безнадежных аутсайдера, сошлись вместе. Они нашли еще несколько мальчиков, с которыми могли ладить: Маргри,

руководителя оркестра, шумливого веселого малого, который позже покончил с собой, Бойера, который пел басом, и в особенности Баптистена Байля, который был двумя годами моложе Поля, но учился в том же классе. В 1860 году Золя описывал себя, Поля и Байля «троицей, богатой в надеждах, равными друг другу в нашей юности, в наших мечтаниях» (в письме к Полю), и объявлял (в письме к Байлю), что то, что было «у нас богатством сердца и духа, это было прежде всего будущее, которое наша юность прозревала как нечто блистательное». Троица смеялась над длинноносым заместителем директора коллежа, прозванного Пифаром, над никогда не смеявшимся Радамантом, над рогоносцем «Вы-обманываете-меня-Адель», над Сронтини, младшим учителем, корсиканцем, как будто всегда готовым показать кинжал, покрытый кровью троих убитых согласно вендетте кузенов, над Пара-бульменосом-поваренком и Параллелюкой-посудомойкой.

Байль был способным работягой, Поль тоже трудился тяжело, «почти болезненно» (Гаске), постоянно неуверенный в результате ввиду своей эмоциональной неуравновешенности; Золя работал методично и сознательно, но ровно столько, сколько требовалось для конкретных результатов. Он был главным среди них духовно, он писал и декламировал стихи, рисовал планы того великого будущего, которое они обретут, когда станут поэтами. Сезанны к этому времени переехали на улицу Матерон, 14, поближе к банку. У Поля уже зародились смутные представления о будущем, которые были отличны от предназначавшихся ему Луи-Огюстом. Через Золя в нем зародился дух бунтарства и решительности.

В «Творчестве» Золя описывает прогулки и занятия троицы друзей, сохраняя дух тех юных дней. И для него, и для Поля воспоминания об их летних приключениях были чрезвычайно важны, в них они находили основание для счастливого содружества и свободного воображения, служившего позже мерилом всего последующего опыта. К этим впечатлениям они возвращались, как к источнику чистой свободы и вдохновения. Они чувствовали, что в те дни они знали истинный союз душ, который был также истинной причастностью к земле, к почве.

«Еще совсем маленькими, в шестом классе, трое неразлучных пристрастились к длинным прогулкам. Пользуясь каждым свободным днем, они уходили как можно дальше, а по мере того, как росли, они все увеличивали длительность прогулок и в конце концов исколесили весь край, путешествуя иногда по нескольку дней кряду. Ночевали где придется: то в расщелине скалы, то на гумне, раскалившемся за день, то в обмолоченной соломе, то в какой-нибудь заброшенной хижине, где они устилали пол

чабрецом и лавандой. Это были вылазки в неведомое, инстинктивное стремление бежать от окружающего на лоно природы, безотчетное мальчишеское обожание деревьев, воды, гор, неизъяснимо радостное чувство уединения и свободы.

Дюбюш (Байль. — *Дж. Л.),* который был пансионером, присоединялся к товарищам только в праздничные дни и на каникулах. Зато Клод (Сезанн. —*Дж. Л.) и* Сандоз (Золя. — *Дж. Л.)* были неутомимы: каждое воскресенье, просыпаясь в четыре часа утра, они будили друг друга, бросая камешек в закрытые ставни. Летом их особенно влекла к себе Вьорна (Арк. — *Дж. Л.),* вьющаяся тонкой лентой по всей плассанской низменности. В двенадцать лет они уже отлично умели плавать. С остервенением бросались они в водовороты, плескаясь в воде целыми днями, отдыхая нагишом на раскаленном песке и вновь кидаясь в воду; плавали на спине, на животе, рыскали в прибрежной траве, зарывались в нее по уши и часами подкарауливали угрей. Эта жизнь на природе, у журчащей прозрачной воды, пронизанной лучами солнца, продлила их детство, сохранила чистоту и непосредственное, радостное восприятие мира. Даже когда пришло время возмужания, город с его соблазнами был не властен над ними.

Позднее они увлеклись охотой. В том краю дичи мало, и охота носит совсем особый характер; нужно пройти по меньшей мере шесть лье для того, чтобы застрелить полдюжины бекасов; из этих утомительных прогулок они возвращались иногда с пустыми ягдташами или подстреливали, разряжая ружья, неосторожную летучую мышь».

Поль был даже еще меньшим энтузиастом охоты, чем Клод, описанный Золя. Но образы пейзажа укладывались у него в систему, а воспоминания о речных купаниях подвигли его со временем к непрекращавшимся попыткам изображать купальщиков и купальщиц. Ощущение счастья, свободы, чистого, неразъедаемого ничем союза было нераздельно сплавлено с впечатлениями от провансальской природы, с ее светом, красками, теплом, ароматами, с ее цветущим переплетением, ее мощными формами. Живописные или пластические стороны пейзажа были едины с чувством поэтического освобождения и чистых человеческих контактов. Жизнь Поля с определенной точки зрения была долгой борьбой за воплощение этих впечатлений средствами сложно организованной художественной образности, и, когда мы видим всего лишь замкнутую живописную систему и забываем о действенных впечатлениях, лежавших в ее основе, мы в корне искажаем цели художника и его достижения.

«Глаза молодых людей увлажнились при воспоминании об этих походах; перед их мысленным взором вставали бесконечные белые дороги, устланные мягкой пылью, похожей на только что выпавший снег. Они шли дальше и дальше, радуясь всему — даже скрип их грубых башмаков доставлял им наслаждение; с дороги они сворачивали в поля, на красную, насыщенную железом землю тех мест: над ними свинцовое небо, кругом скудная растительность — лишь малорослые оливы да чахлые миндальные деревья. Никакой тени. На обратном пути блаженная усталость, гордая похвальба, что сегодня прошли больше, чем когда-либо прежде. Они буквально не чуяли под собой ног, двигаясь только по инерции, подбадривая себя лихими солдатскими песнями, почти засыпая на ходу.

Уже и тогда Клод вместе с пороховницей и патронами захватывал с собой альбом, в котором он делал наброски, а Сандоз всегда брал с собой томик какого-нибудь поэта. Оба были преисполнены романтикой. Крылатые строфы чередовались с казарменными прибаутками, раскаленный воздух оглашался длинными одами; когда они встречали на пути ручеек, окаймленный ивами, бросавшими слабую тень на иссушенную землю, они делали привал и оставались там до тех пор, пока на небе не высыпали звезды. Там они разыгрывали драмы, которые помнили наизусть; слова героев произносились громко и торжественно, реплики королев и юных девушек — тоненьким голосом, подражавшим пению флейты. В такие дни они забывали об охоте. В глухой провинции среди сонной тупости маленького городка они жили совершенно особняком, с четырнадцати лет предаваясь лихорадочному поклонению литературе и искусству. Первым их вдохновителем был Гюго. Мальчики зачитывались им, декламировали его стихи, любуясь заходом солнца над развалинами. Их пленяли в Гюго патетика, богатое воображение, грандиозные идеи в извечной борьбе антитез. Жизнь представлялась им тогда в искусственном, но великолепном освещении последнего акта драмы. Потом их покорил Мюссе, его страсть, его слезы передавались им, в его поэзии они слышали как бы биение своего собственного сердца; теперь мир предстал им более человечным, пробуждая в них жалость к нескончаемым стонам страдания, которые неслись отовсюду. Со свойственной юношеству неразборчивостью, с необузданной жаждой читать все, что только подвернется под руку, они, захлебываясь, поглощали и отличные, и плохие книги; их жажда восторга была столь велика, что зачастую какое-нибудь мерзкое произведение приводило их в такой же восторг, как и шедевр».

Эта любовь к природе и поэзии, утверждал Золя, спасла их от

городского филистерства. В своих заметках он утверждал: «Никаких кафе, никаких женщин, жизнь на свежем воздухе — это спасло их от провинциального ступора (betise)». «Творчество» развивает эту тему: «Теперь Сан доз часто говорил, что именно любовь к природе, длинные прогулки, чтение взахлеб спасли их от растлевающего влияния провинциальной среды. Никогда они не заходили в кафе, улица внушала им отвращение, им казалось, что в городе они зачахли бы, как орлы, посаженные в клетку; в том же возрасте их школьные товарищи пристрастились к посещениям кафе, где угощались и играли в карты за мраморными столиками. Провинциальная жизнь быстро затягивает в свою тину, прививая с детства определенные вкусы и навыки: чтение газет от корки до корки, бесконечные партии в домино, одна и та же неизменная прогулка в определенный час по одной и той же улице. Боязнь постепенного огрубения, притупляющего ум, вызывала отпор «неразлучных», гнала их вон из города; они искали уединения среди холмов, декламируя стихи даже под проливным дождем, не торопясь укрыться от непогоды в ненавистном им городе. Они мечтали поселиться на берегу Вьорны, взяв с собой пять-шесть избранных книг, и жить первобытной жизнью вдосталь наслаждаясь купанием. Приятели не включали в свои планы женщин, они были чересчур застенчивы и неловки в их присутствии, но ставили себе это в заслугу, считая себя высшими натурами. Клод в течение двух лет томился любовью к молоденькой модистке и каждый вечер издали следовал за ней, но никогда у него не хватало смелости сказать ей хотя бы одно слово. Сандоз мечтал о приключениях, о незнакомках, встреченных в путл, о прекрасных девушках, которые самозабвенно отдадутся ему в неведомом лесу и, растаяв в сумерках, исчезнут как тени. Единственное любовное приключение до сих пор смешило приятелей, до того оно им представлялось теперь глупым: в тот период, когда они занимались в коллеже музыкой, они простаивали ночи напролет под окнами двух барышень — один играл на кларнете, другой на корнет-а-пистоне; чудовищная какофония их серенад вызывала возмущение обитателей квартала, пока наконец взбешенные родители не вылили им на голову содержимое всех ночных горшков, имевшихся в доме».

Эти дни наложили неизгладимый отпечаток на Поля и Эмиля. Последний никогда не уставал вспоминать их. Он делал это и в «Исповеди», и в других сочинениях, например в эссе о Мюссе. Для Поля, художника, земля Прованса, порождающая чувства, описанные Золя, обладала еще большей значительностью в его работе. Но мы должны заметить, что мальчики, хоть и не

знали того, были весьма современны в своих чувствах и стремлениях. Летом 1847 года Флобер и Максим дю Кан путешествовали по полям Бретани с посохами и заплечными мешками и находили «истинную свободу» в своем бродяжничестве. В 1849 году Гонкуры, одетые подобно бедным молодым художникам, странствовали по Франции. В 1850-м Курбе заявил: «В нашем сверхцивилизованном обществе я должен показать пример жизни дикаря, я должен освободиться от правительства… И вот я начинаю кочующую и независимую жизнь цыган». В 1854-м его друг Пьер Дюпон опубликовал гимн о радостях вольных дорог; он также написал «Сельские песни» и роман «Крестьяне». Другой приятель Курбе, Макс Бюшо, собирал народные стихи по деревням Франции и переводил крестьянскую поэзию с немецкого. Эжен Сю опубликовал своего «Вечного жида» в 1844–1845 годах, в нем бездомный скиталец воплощал протест трудящегося класса против подавления его свободы. Курбе в 1850 году в литографии со стихами прославил образ странствующего «Апостола Иоанна Фурне, отправляющегося на завоевание мировой гармонии». Однако наиболее значительное определение путешественника-бродяги как героя, отвернувшегося от дегуманизированной жизни городов, как истинно независимого, как глашатая вести о братской земле появилось в большом полотне Курбе «Здравствуйте, господин Курбе». В этой картине сюжетом служит встреча художника с богачом и его слугой, которые его почтительно приветствуют. Однако это является лишь предлогом, а иконографически изображение восходит к встрече Вечного странника — Вечного жида — с двумя бюргерами, то есть к популярному мотиву народных гравюр. Друг Курбе Шанфлери, оказывавший ему поддержку, сделал важное исследование «История народной картинки», опубликованное в 1869 году; он работал над разделом о Вечном жиде по крайней мере за двадцать лет до публикации. Бальзак, что весьма показательно, называл себя Вечным жидом Мысли, «всегда на ногах, вечно в движении, без отдыха, без удовлетворения чувств». Шелли в течение всей своей жизни был одержим образом Вечного жида. Амьель в своем «Дневнике» в записи от 13 августа 1865 года связывает бродяжничество с целым комплексом причин и стимулов, берущих начало еще от Руссо. «Это был он, который открыл странствия пешком еще до Тоффлера, мечтательность до «Рене», «литературную ботанику» еще до Жорж Санд, религиозные службы природе до Бернардена де Сен-Пьера, демократическую теорию до революции 1789 года».

Плотина была естественным местом паломничества для Золя. Также троица «неразлучных» часто выбирала дорогу, бегущую к

востоку от Экса к Толоне, деревне с несколькими домиками и церковью, подобной заброшенной ферме. К югу лежали красные земли, кровавые, согласно легенде, со времен избиения варваров легионерами Мария. К северу был Инферно Горж и плотина среди зарослей терновника и душистых трав на каменистых холмах. По поросшим соснами склонам, где громко стрекотали цикады, ребята взбирались за Шато Нуар, Черным замком, с готическими окнами — замком дьявола, так как некогда там жил алхимик, — на каменоломню, откуда смотрели па плотину. В каменоломне, разрабатывавшейся с римских дней, добывали мягкий, теплых оттенков камень, из которого было сложено большинство домов Экса. С холмов друзья видели обширные пространства красных виноградников, лугов Арка и озеро, покрывшее 400 акров, протяженные бесплодные холмы с отдаленными серыми силуэтами Сент-Бом и грядой Этуаль. Выше громоздился голубой конус горы Сен-Виктуар. Возможно, именно то, что они смотрели на нее с вершин холмов, обусловило любовь Поля к высоким точкам зрения этого мотива в его позднейшей живописи — тот угол, который зрительно поднимал фон и сближал отдаленные пространства.

В Эксе у них было помещение для занятий в доме Байля в большой комнате на третьем этаже, «полной старых журналов, гравюр, валявшихся под ногами, стульев с отсутствующими сиденьями, погнутых резцов» и изюма, подвешенного к потолку для просушки. Сильное впечатление на друзей произвело шествие войск, отправлявшихся на Крымскую войну через город по пути в Марсель. Жители Экса неохотно принимали солдат, власти вынуждены были заставлять их. Мальчики выходили на Кур в четыре часа утра глазеть на перемещения войск и сопровождали их некоторое время, восхищаясь формой и блеском кирас в лучах восходящего солнца. В том году Байль получил первую награду за отличные успехи, Поль — вторую и вдобавок первое место за латинскую прозу и греческий, вторым он был в истории и арифметике, первым по живописи. Золя получил второе поощрение в своем классе. Он был незадолго до того удостоен стипендии к вящему облегчению его матери, его семья к тому времени переехала на улицу Алферан.

В 1856 году Поль и Эмиль перестали быть пансионерами. Каждый получил поощрение и соответственно в своем классе — Поль был первым учеником по классикам, Байль — первым по рисованию, а Золя вторым. Когда Байль не мог сопровождать приятелей на прогулках, они брали Солари, Мариуса Ру или младшего брата Байля, Исидора, которому дозволялось тащить ранец. Но чаще всего Поль и Эмиль предпочитали оставаться

вдвоем. Однажды они попытались провести ночь в пещере на ложе из трав, но, только они заснули, поднялся ветер и засвистел в пещере. Разбуженные, они увидели летучих мышей, которые летали у них над головами, и вспомнили о доме. Около двух часов ночи ребята не выдержали и вышли наружу. Среди тропинок, которые они находили, была дорога к Шато де Галис с его замечательным садом или проход к Гарденнам, где дома были построены на холме, словно на кургане, а в высшей точке воздымалась церковь.

Между горячим Золя и застенчивым и неуверенным в себе Полем существовало много различий, но, как Золя писал в «Творчестве», «разные по натуре, они привязались друг к другу сразу и навсегда, притянутые тайным сродством, неясным стремлением к удовлетворению общих амбиций, пробуждением интеллекта, что возвышало их над грубой, шумной толпой лентяев и драчунов».

Золя был предводителем жарких набегов на свободные земли поэзии. Поль следовал за ним, то и дело превосходя его в безрассудстве и опьянении моментом. Байль при этом играл подчиненную роль, но старался как мог. Когда Золя как-то в очередной раз нарисовал яркое будущее трех молодых гениев, Поль угрюмо отреагировал на это: «На самом-то деле они черны, небеса будущего». А когда у него заводилось сколько-нибудь денег, он спешил избавиться от них в тот же день. Золя как-то спросил его о причинах такого мотовства, на что Поль ответил: «Ей-богу, если б я умер сегодня ночью, неужто ты бы хотел, чтобы это досталось в наследство родителям?» Какая-то одержимость снедавшим его страхом, казалось, расслабляла его руки уже в тот самый момент, когда он прикасался к монетам. Антагонизм с отцом прозвучал в его приведенном ответе: растущая оппозиция родителю по критическому денежному вопросу, так же как и связывание с деньгами всяческих беспокойств и смертных страхов, которые остались у него на протяжении всех лет его жизни. Похоже, что к этому времени Луи-Огюст понял, что остается немного надежды привести сына в банк, и начал проповедовать юридическую карьеру как наилучший из оставшихся вариантов.

Поль начал ходить в Свободную рисовальную школу, которая существовала в Эксе, благодаря герцогу Вилларскому, с 1766 года. Когда в 1825 году город принял на свое попечение старый монастырь святого Иоанна рыцарей Мальтийского ордена и сделал его музеем, школа была переведена туда же. Классы находились под управлением директора музея, Жозефа Жибера (он родился в Эксе в 1808 году), который был художником строго

академического толка, писавшим портреты прелатов, генералов, министров, даже испанских инфант. Солари, этот добродушный малый, мечтавший стать скульптором, также поступил в школу. Поль стал ходить в нее по вечерам с ноября 1858 года. Луи-Огюст, очевидно, полагая, что обучение рисованию должно входить в благородное воспитание, не возражал. Мари также делала неплохие акварели. Занятия, несомненно, размышлял Луи-Огюст, отвратят Поля от шатаний по кафе и увлечений девицами.

В школе он встретил других юношей, которые, подобно Солари, мечтали о художественном поприще. Среди них были Нюма Кост, сын бедного сапожника, младше Поля па три с половиной года; он, учась в школе Братьев Христианского Вероучения, жаждал заниматься самообразованием — в итоге он стал клерком у нотариуса; Огюст Трюфем, брат скульптора; Жозеф Вильвьей, старший Поля десятью годами, который был учеником друга Энгра Гране и стал к тому времени много трудившимся живописцем академического толка; Шайян, другой средний художник; Жозеф Юо, чей отец, резчик камней, стал потом городским архитектором в Эксе. Юо интересовался многим: театром, рисованием, архитектурой.

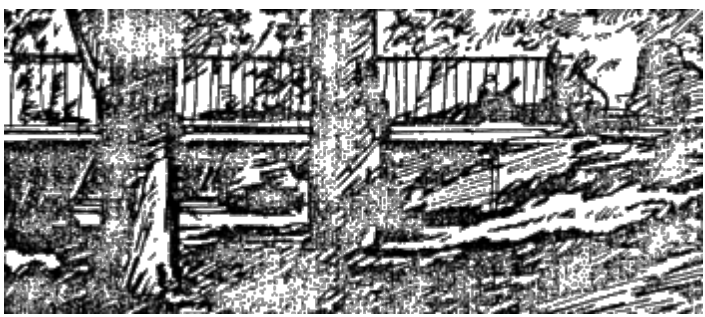
Мы можем отметить, что в результате занятий в школе Поль стал серьезно изучать картины и скульптуры в музее. В его собрании не было ничего выдающегося, но попадались работы французских и итальянских барочных художников XVII века. Одна картина, «Игроки в карты», значившаяся по каталогу работой Луи Ленена, а возможно, принадлежавшая его школе, немало привлекала его. Были в музее также полотна Гране, жителя Экса, «Шильонский узник» Дюбюфа и «Поцелуй музы» Фрилли.

Золя был большим приверженцем театральных представлений, которые устраивало трижды в неделю Театральное общество Экса. Похоже на то, что Поль сопровождал его на старомодные мелодрамы. Золя временами пренебрегал обедом, чтобы оказаться во главе очереди в билетную кассу. В школе он написал фарс и две пьесы в стихах, каждую в одном акте: «Перетта» и «С волками жить — по-волчьи выть». Он зачитывался Монтенем и Рабле.

В октябре 1857 года Поль и Байль перешли в первый класс, Золя во второй. Поль имел первую награду за прилежание, Золя то же самое в своем классе и еще отличия за рисование и закон божий. Золя делал хорошие успехи в сочинениях, и его новый учитель под впечатлением урока, выполненного в стихах, сказал: «Золя, вы будете писателем!» Между тем его семья постоянно переезжала — на Кур де Миним, на городской окраине, затем на

улицу Мазарини, где у них было две комнаты, выходившие на аллею, конец которой упирался в старый крепостной вал. Почти вся их мебель была продана. В ноябре мать госпожи Золя, никогда не устававшая старая дама без единого седого волоса, умерла. Сама госпожа Золя уехала в Париж, ее отец остался присматривать за Эмилем. Затем, в феврале 1858 года, она писала: «Жизнь в Эксе более невозможна. Продайте оставшиеся у нас четыре предмета обстановки. Денег должно хватить на билеты третьего класса для тебя и дедушки. Поторопитесь, я жду вас». После прощального визита в Толоне и на плотину Эмиль уехал со множеством жарких заверений о воссоединении.

Глава 3
Разлука
(1858)



Госпожа Золя надеялась получить помощь от друзей ее мужа. Лабо, член Государственного совета, устроил Эмиля со стипендией в лицей Сент-Луи, который относился к департаменту науки. Юноша, коему тогда было восемнадцать лет, поступил туда 1 марта. Поль написал ему письмо 9 апреля, которое свидетельствует, насколько точно Золя передал дух их юности в «Творчестве», «Исповеди» и других произведениях.

«Добрый день, дорогой Золя,

Прерываю молчанье,
Начинаю посланье
Про дела наших мест.
Ветер дунул могучий,
И принес ветер тучи,
Потемнело окрест.
Вот и влага живая,

Город наш поливая,
Так и хлещет с небес.
Пробудилась земля,
И холмы, и поля,
И весна уже тут как тут.
Уж полопались почки,
Показались листочки,
И кустарники все цветут.

(Перевод Л. Парнаха)

Я только что видел Байля, этим вечером я собираюсь в его загородный дом (я имею в виду Байля-старшего), так что перед этим пишу тебе.

Туманные дни встают,
Хмуро дожди идут,
И солнце все угасает.
Больше оно с небес
Рубинов для наших очес
И опалов не посылает.

С тех пор как ты покинул Экс, мой дорогой друг, меня охватило мрачное настроение; честное слово, я не лгу. Я больше не узнаю себя, я стал тяжел на подъем, глуп и медлителен. Байль говорил мне, что недели через две он будет иметь удовольствие отправить в руки твоего святейшества лист бумаги с выражением его сожалений и скорбей по поводу отторжения от тебя. Право, я жажду тебя увидеть, думаю, что мы, я и Байль, встретимся с тобой на каникулах, и тогда уж мы развернемся и совершим все те затеи, которые собирались, а тем временем я оплакиваю твое отсутствие.

Прощай Эмиль, мой дорогой.

Туда, где волны чередой
О берег бьются, я с тобой
Уж не бегу, весельем полн,
Как раньше, в дни, что жаром веют,
Сплетали руки мы как змеи
И вместе вызов бросить смели,
Бросаясь в ток послушных волн.
Прощайте, счастия деньки,
Когда с вином мы, так легки,
Удачливые рыбаки,
Ловили здоровенных рыб.
Теперь, когда удить иду,
Забрасываю зря уду, —

В прохладных водах ерунду
Ловлю, а не давешних глыб.

Ты помнишь ту сосну, что растет на берегу Арка, она свешивала свою мохнатую крону над заливом, плещущим воды у ее подножия? Эта сосна своей хвоей защищала наши тела от палящего солнца, ах, пусть боги покровительствуют ей и отведут от нее смертельный удар топора дровосека. Мы думаем, что ты приедешь на каникулы и тогда — вот будет радость, черт побери! Мы думаем устроить ужасную охоту, столь же грандиозную, что наша рыбная ловля. Вскоре, дружище, мы снова пойдем рыбачить, если сохранится погода. Сегодня она великолепна, сегодня, 13 числа, когда я кончаю это письмо.

В лесной тиши я слышал
Ее напева сладость,
Три раза повторивший
Куплет, принесший радость.
Замеченная дева
На дудочке играла.
От чар ее напева
Дрожь сладко пробежала.
Душевность, милость, чуткость
Она мне показала.
На пышных ее губках
Улыбка заиграла.
Я смелым быть решился,
И для начала важно
Я деве поклонился
И стал болтать отважно.
Промолвил я вздыхая:
«Прекраснейшая фея,
Вы с облаков порхая
Спустились, счастье вея.
Сколь ваш божествен облик,
Весь — от руки до брови —
Изяществом исполнен
И неземной любови.
Легка ваша походка —
Так бабочки порхаю,
Когда, моя красотка,
Их ветер подгоняет.
Короной королевской
Бровь изогнулась ваша,

А икр (я знаю с блеском)
Полнее нет и краше.
Моей внимая лести,
Она легла на травы,
А я изведал песни
Ее дуды на славу».

(Далее следуют еще четыре четверостишия. — *Ред.)*

Слово «мирлитон» («трубка», «дудочка»), использовавшееся Полем в припевах, здесь не приведенных, имеет жаргонное значение «нос», но здесь молодой поэт использовал это словечко для обозначения другого органа. К письму он добавил постскриптум о некоторых школьных товарищах из Экса, которые отправились в Париж.

Ответные письма Золя этого периода потеряны, но 3 мая Поль снова пишет в том же высоком расположении духа. Он начал письмо с рисунка и ребуса и затем продолжает:

«Как ты поживаешь? Я ужасно занят, черт побери, ужасно занят. Это и объясняет отсутствие стишка, о котором ты спрашивал. Поверь, я и вправду чрезвычайно сокрушаюсь, будучи не в силах отвечать с равными тебе яркостью, теплотой и живостью. Мне понравилась дикарская физия твоего директора. (Я имею в виду в твоем письме.) Кстати, если ты разгадаешь мой славный ребус, ты напиши мне, что я хотел сказать. Сделай то же и для меня si tempus habes (если будет время. — *Латин.)*. Я дал Бай-лю твое письмо, а также показал Маргри. Он так же туп, как всегда. А погода нынче внезапно изменилась к холодам. Прощай, купание.

Купанья славные, пока.
Смеющиеся берега,
Прощайте, греться под лучами
Там, где на отмели теченье
Плещет волной, — в воображеньи
Не узришь лучше — вместе с вами
Не будем. Красна, как всегда,
От вымытой земли вода
Несет плавучие растенья,
Что кувыркаются, кружась
И ветками переплетясь,
По воле дикого теченья…
И вот забарабанил град,
И вскоре каждый из нас рад
Увидеть был его кипящим,
Игравшим с серою и черною

Водой. Меж тем в струях проворно
Дождь лился из небесной чаши.
Земля потоки снова осушала,
Вода ж утечь скорее поспешала,
А, впрочем, в моих рифмах смысла мало.
Мой друг, ты знаешь иль еще не знаешь,
Внезапная любовь меня прожгла.
Чьи чары так лелею, понимаешь,
Прекраснейшая женщина она.
Смугла она лицом, а поступью изящна,
А ножка так мала, а ручка — ах!
Конечно же, бела, я видел это зрящим
В любовных грезах или в облаках.
Мягчайший алебастр ее грудей красивых
Податлив для любви. Ах, ветр-шалун,
Из газа платьице ты приподнял игриво
И обнажил…

В настоящий момент я сижу в своей комнате на втором этаже, а напротив меня Бойер. Я пишу при нем и прошу написать его несколько слов своею собственной рукой. (Пишет Бойер. — *Дж. Л.):*

Пусть твое здоровье будет крепким,
А любовь пусть счастье принесет.
Счастье без любви бывает редко.
В ней есть все. Другое не спасет.

Предупреждаю тебя, что, когда ты вернешься и пойдешь к Сезанну, ты обнаружишь у него целую коллекцию максим из Горация, Виктора Гюго и других, приколотых к ковру.

Бойер Гюстав.

(Кончает Поль. — *Дж. Л.)* Дружище, я готовлюсь к экзамену на бакалавра. Ах, если б у меня был диплом, если б у тебя был диплом, если бы у Байля был диплом. У Бай-ля-то он будет. А я духом пал, вконец пропал, совсем потонул, окаменел, погас и вовсе уничтожен, вот что я такое. Мой друг, сегодня 5 мая и ужасно дождит.

Отверзся зрак небес.
Глубоко бороздят молнии тучи.
Глухих р-р-раскатов гр-р-рома гр-ромок р-р-рык.

На улицах преизрядно воды. Господь, возмущенный преступлениями рода человеческого, не иначе как решил смыть с лица их многочисленные грехи этим освежающим потоком. Уже два дня стоит эта чудовищная погода. Мой термометр стоит на 5° выше нуля, а барометр показывает ливень, бурю, шторм — на сегодня и на следующие два месяца вперед. Все городские

обыватели сидят в глубочайшем унынии. Ужас и оцепенение можно прочесть на каждом лице. Все бормочут молитвы. На каждом углу, несмотря на секущий дождь, торчат группы юных дев, которые, не боясь замочить свои кринолины, надсаживаются в страстных литаниях, обращенных к небесам, поэтому в городе стоит невообразимый шум. Я уж оглох от этого. Не слышно ничего, кроме ora pro nobis («молитесь за нас». — *Латин.),* доносящегося со всех сторон. Я и сам прочел несколько благочестивых Pater noster («Отче наш». — *Латин.)* и даже mea culpa, mea culpa («моя вина, моя вина». — *Латин.)* вослед за нечестивым «Мирлито-ном». Надеюсь, что этот ловкий ход заставит августейшее Трио, царствующее там наверху, забыть все наше безбожное прошлое.

Но я замечаю, что эта перемена, вполне искренняя, усмирила божественный гнев. Тучи рассеиваются, сияющая радуга осветила небесный свод.

До свидания, П. Сезанн».

Игривый, полубогохульный тон, возможно, с подспудным неподдельным страхом превращает божественную Троицу в отражение земной. Что же касается устрашающих экзаменов, то Поль завалил уже самый первый, но позже в том же году ухитрился пересдать его. В письме, помеченном 29 числом (месяц не указан), он возвращается к теме безответной любви.

«Мой добрый друг, твое письмо доставило мне не просто удовольствие. Оно явилось для меня сущим наслаждением. Какая-то внутренняя печаль снедает меня, и, о боже, я ничего не делаю, кроме как мечтаю о женщине, той самой, о которой говорил тебе. Я не знаю, кто она. Я иногда лишь вижу ее проходящей по улице, когда иду в свой скучно-однообразный коллеж. Я дошел уже до тяжких воздыханий, но стараюсь не обнаруживать их. Это внутренние вздохи. Та поэтическая вещица, что ты прислал, порадовала меня. С истинным удовольствием я обнаружил, что ты помнишь ту сосну, которая бросает свою тень в окрестностях деревни Палетт. Как бы я хотел, — о жестокая судьба, разлучившая нас! — как бы я хотел, чтобы ты приехал. Я, если не придержу себя, швырну литании в небеса во имя Бога, божественного борделя, святых блудниц. Но что толку в том, чтобы злиться! Это не делает меня счастливым, так что я смиряюсь.

Да, как ты сказал в другой вещи, не менее поэтической (хотя мне больше нравится твое стихотворение о купании), ты счастлив, да, ты счастлив, а я, отверженный бедняга, я засыхаю в безмолвии, моя любовь (ибо это любовь, как я чувствую) не может излиться наружу. Какая-то подавленность сопровождает меня

повсюду, и только на мгновение я забываю свои печали — когда я хлебну. Поэтому я пристрастился к вину… Я часто напиваюсь. Хотя у меня бывают неожиданные удачные строки — о-го-го, я могу преуспеть, но сейчас я в распаде, в распаде, вот я и пытаюсь одурманить себя».

Затем Поль упоминает о своем искусстве. Он сделал набросок, который представляет собой пародию на большой стиль и который напыщенно истолкован в стихах:

«Цицерон, проклинающий Катилину после
обнаружения заговора граждан, потерявших честь»
Восхитимся, мой друг, языком,
Коим владел Цицерон,
Обличая того нечестивца.
Восхитимся же и Цицероном,
Чей полыхающий взор
Ядовитейшим гневом светился,
Стация вмиг сокрушил,
А его соучастников грозных
Просто потряс.
Помысли, друг, взгляни на Катилину,
Который пал на землю с громким криком.
Узри этот кинжал, что поджигатель
Пришпилил к боку лезвием кровавым.
Взгляни на зрителей, премного устрашенных
Тем, что чуть было жертвами не стали.
Заметил ли ты здесь штандарт старинный,
Что Карфаген разрушил африканский?
Хоть я тот самый, кто эту картину
Великолепную нарисовал,
Я все же содрогаюсь от восторга.
При каждом слове важном Цицерона
Вся кровь моя бурлит и закипает,
И я предвижу, твердо убежден,
Ты тоже дрогнешь от такого вида.
Иначе невозможно. Древний Рим
Сильнее этой не давал картины.
Заметь на шлемах воинов ты перья —
Подъяты вверх они дыханьем ветра.
Зри также острых частокол камней —
Как разместил их автор сей поэмы.
И ты найдешь, я знаю, новый взгляд
В том, что начертано на этой вот колонне:
«Senatus, curia». И подлинный сей вид

Впервые был представлен вам Сезанном.
О зрелище, что впечатляет глаз
И поглощает зрящего тотчас!

Но хватит рисовать тебе несравненные красоты этой восхитительной акварели. Погода улучшается, хотя я и не уверен, что она все-таки установится. Что можно сказать наверняка, так это то, что я сгораю от желания пойти и искупаться… (далее в письме следует опущенное здесь стихотворение. — *Ред.)*. Я заметил, что после работы кистью мое перо не может сказать ничего стоящего… (стихотворение опущено. — *Ред.)*. *Я* кончаю наконец, а то я только нагромождаю глупости на тупости…»

Рисунок Сезанна не носит ни малейших попыток изобразить римскую сцену. Вся обстановка приблизительно средневековая, сенаторы похожи на французских судей, Цицерон и Катилина изображены в современной одежде, а красноречие Цицерона показано облачком ветра, которое сбивает Катилину и заставляет его распластаться внизу. Поль должен был читать в школе речи Цицерона против Катилины. Он поместил в одном углу латинский текст начальной фразы первой речи. «Доколе, Катилина, ты будешь искушать терпение Сената». Когда мы вспомним, что отец Поля пытался в это время направить его к карьере юриста, мы заметим, что фигура авторитета (Цицерон, великий законник, — Луи-Огюст) попрекает мятежника (Катилина — Поль) за его отступничество, его поражение в схватке за успех и в попытке оправдать себя в глазах общества. Мятежник — это сын, который в своем предыдущем письме Золя выражал отчаянное решение оглуплять и огрублять себя и который всем своим существом отвергал Право со всем его могуществом. Рисунок, однако, довольно неуклюж и куда как менее выразителен, чем шуточные стихи. Если это было лучшим, что Поль мог сделать в свои девятнадцать лет, то можно понять, почему он с трудом мог поверить в свою художественную одаренность.

Следующее письмо, от 19 июля, представляет собой сочетание шуточек, замешанных на бунтарском духе и грезах о девушках. Оно начинается призывом к Золя сочинить стихи на разные рифмы; стоит заметить, что первое слово, случайно пришедшее Сезанну на ум, это revolte.

Письмо от 26 июля обнажает страх Поля перед экзаменами и перед отцом, которого он должен был удовлетворить. В этом напряжении Поль ударяется в религиозные выражения, насмешливые и богохульные, но свидетельствующие о по-настоящему глубокой обеспокоенности и чувстве мученичества.

«Экзамены у меня начинаются 4 августа, может, всемогущие боги позаботятся о том, чтобы я не разбил нос при моем, увы, приближающемся падении». Письмо это было написано совместно Полем и Вайлем и подписано «Басезанль». Золя приехал на каникулы, и снова вся троица была вместе — «борясь, швыряя камни в горшки, ловя лягушек». 1 октября Золя вернулся в Париж в лицей. Поль и Байль приступили к экзаменам 12 ноября. Байль успешно выдержал их и уехал учиться в Марсель. Поль прошел испытание тоже 12 ноября: assez bien. В письме Золя он, как обычно, пытается обратить в шутку свои боязни, говоря, что он умрет молодым из-за переизбытка esprit («остроумие», «дух»). Он продолжает следующими стихами:

«Да, друг, о да, я рад неимоверно.
От титула сего подъялась гордо грудь.
Ни греки, ни латынь терзать меня, наверно,
Не будут больше ни чуть-чуть.
Блажен тот день, когда сей пышный титул
Пришел ко мне. Ура, я бакалавр!
Прежде чем степень взять, немало, знать, я выпил
Латинской вместе с греческой отрав».

От того года сохранилось еще одно письмо, которое проливает дополнительный свет на сложное состояние надежд и страхов, в котором пребывал Поль. В нем проблема выбора, в предыдущих письмах неясно сквозившая, изложена прямым текстом. Золя в то время в Париже, терзаемый своими собственными неприятностями и страстями, свалился в чуть ли не смертельной болезни. Шесть недель он лежал в горячке и бреду. Когда он очнулся, рот его был весь в язвах, а зубы едва держались. Он даже не мог говорить и писал на грифельной доске. Выглянув впервые после болезни в окно, Золя посмотрел на надписи на уличной стене и не смог прочесть их. 7 декабря Поль написал ему о том, что позже будет играть важную роль в его искусстве. В начале письма после фраз о здоровье последовали стихи об изучении права, в конце был упомянут Геркулес. Поль отметил два извода мифа о Геракле: выбор дорог на перекрестке и еще один, менее известный. Один аспект появился в стихах: «Увы! И я выбрал кривую дорогу Права». Французское Droit означает и право (закон), и прямое направление. Поль колебался, подобно Гераклу на перепутье в известной аллегории Продика, не зная, выбрать ли стезю Долга или тропу Наслаждения (искусства). Он должен был встречать эту тему у Ксенофонта в «Меморабилии», в Лукиановом «Сне» и у Цицерона («О государстве») — в текстах, которые были

легкодоступны в школьных изданиях. Версия Сильвия Италика, которая подчеркивает, что из правой и левой дорог, именно Права — крива и извилиста, сравнительно малоизвестна. Можно предположить, что Поль не знал ее. Версия Лукиана особенно должна была впечатлять его, так как в ней молодой герой разрывался между Образованием и Скульптурой (ваянием). Он также несомненно знал мотив из А. де Мюссе и «1851 — выбор между двумя прохожими» В. Гюго, где тема Смерти и Позора была навеяна дюреровской гравюрой «Всадник, Смерть и Дьявол». Ну и, конечно, он должен был знать этот мотив из произведений искусства. Картину «Выбор Геракла» Аннибале Карраччи он мог видеть в репродукциях — там изображены Добродетель справа и Порок слева. В XIX веке были версии Рюда, Г. Моро, Фантен-Латура, а также Делакруа (в декорациях парижской Ратуши), хотя Поль еще не мог видеть их. Он, однако, мог видеть картину Каспара де Грайе в стиле Рубенса (находится в Марселе; Порок там справа), и, более чем вероятно, Поль знал версию Г. де Лересса, которая появилась в «Магазен Питтореск» в 1844 году, издании, в котором были две статьи о музее Экса. Для подтверждения связи левого с Наслаждением, Пороком, Мятежом, можно заметить, что Ганнибал в другом его стихотворении описан спящим на левом боку.

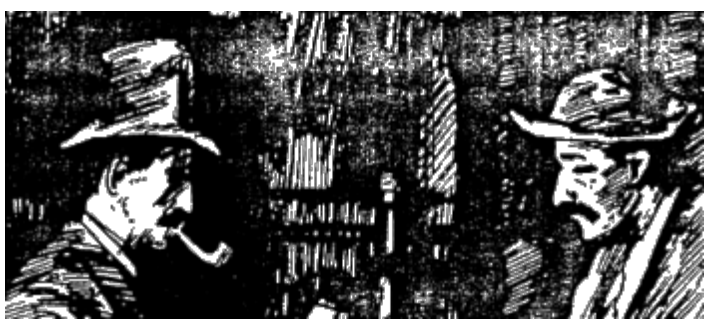
Важность образа Героя на распутье будет проявляться по мере нашего описания, так как она лежит в основе любимых Полем тем — «Суд Париса», «Искушение св. Антония», а также она ведет к ранним замыслам «Купальщиц». Далее, с 1880 года, глубокий интерес Поля к статуе Пюже «Галльский Геракл» покажет, что Геракл стал для него эмблемой упорного и сильного художника, держащегося выбранного им курса, несмотря на все трудности и препятствия.

Отдельные замечания Поля показывают, что тема Геракла была хорошо знакома их троице; похоже, что она составляла часть их собственной мифологии. Геракл, как доносили предания, проходил через Прованс на своем пути в Испанию за стадами Гериона. Он основал здесь ряд городов и убил разбойника Таурискоса (чье имя намекает на связь с культом быков). Античная легенда обросла народными сказаниями о битвах гигантов, швырявшихся валунами (оставшимися на равнине Ла Кро). Так Геракл стал частью местного фольклора. Жители Прованса писали над своими дверями: «Покоритель Геракл обитает внутри. Пусть ничто дурное не войдет сюда». Так что для троицы было много оснований интересоваться героем. Золя взялся за эту тему в 1858 году. В его письме к Полю шла речь о нимфе, которая соблазнила Геракла, пообещав рассказать, что

случилось с его конями, похищенными во время его сна. Вновь появилась тема героя, который терпит поражение на стезе долга, подобно Ганнибалу, чей позор связан со сном, но здесь это ведет еще к другому падению: в infandum amorem. В итоге можно сказать, что Поль отождествляет себя довольно сложным образом с героем, выбирающим Право, и с юношей, подстерегаемым нимфами среди лесов и потоков его любимой природы.

В том году Солари в возрасте восемнадцати лет выиграл Премию Гране в 1200 франков и смог отправиться в Париж. Его отъезд увеличил тревоги Поля и его чувство потери. Золя глубоко ощущал связь своих корней с Эксом. В качестве примера этого можно заметить, что описание своей горячки он дал позже в образе Сержа «В проступке аббата Муре», где сад Ле Параду, рай телесной свободы и греха, был списан с Л а Галис. А образ Суварина, анархиста из «Жерминаля», хотя и был частично навеян рассказами Тургенева, имел прототипом некоего русского с экского юридического факультета. Этот тип был известен тем, что хранил в своей комнате памфлет в сером переплете — трактат о том, как наилучшим образом взорвать Париж, писанный русским офицером, обретавшимся в конце XVIII века во Франции.

Глава 4
Одинокий год
(1859)



В течение 1859 года Поль продолжал выражать свои чувства в стихах. Письмо от 17 января отражает еще более глубокие страсти, чем предыдущие. Оно начинается бурлескной зарисовкой Вергилия и Данте (Поля и Эмиля), входящих в некое помещение в аду, где пять человек восседают вокруг стола, в центре которого лежит череп. Название сцены гласит: «В этих местах правит смерть». Снова появляются, переплетаясь, страх смерти и боязнь перед деньгами. Образ семейной жизни с ее

необходимостью снискания доходов выражен через людоедство в подземной тюрьме.

«Данте: Скажи, мой друг, что там они грызут?

Вергилий: Череп, parbleu.
Данте: О боже, страх какой!
Но для чего ж глодать такую мерзость?

Вергилий: Внемли, и я скажу тебе зачем.

Отец: О раздерем в клочки сего жестокосердца,
Который нас обрек от голода страдать.

Старший сын: Приступим.

Младший: Стражду я, отдайте ухо мне.

Третий: А мне бы нос.

Внук: Мне глаз.

Старший: Мне дайте зубы.

Отец: Коль вы собрались есть с такою прытью,
Что ж нам останется на завтра, дети?

(Далее следует еще пятьдесят строк, развивающих тему. — *Ред.)*

Несколько дней уже, как я написал эти стихи. Я решил подождать с отправлением письма, но вот уже теперь беспокоюсь, не имея от тебя известий. По своему обыкновению я придумываю всякие предположения, подчас самые идиотские, по поводу твоего длящегося молчания. Возможно, думаю я, он поглощен какой-то преогромнейшей работой, возможно, он катает какую-нибудь пространную поэму, может быть, готовит мне неразрешимую загадку, а может, он стал редактором какого-нибудь хилого журнальчика. Но все эти предположения не говорят мне quod agis, quod bibis, quod cantos, quomodo te ipsum portas и т. д. Я могу надоедать тебе еще долго, а ты можешь в раздражении воскликнуть вместе с Цицероном: «Quosque, tandem, Cezanine abuteris patientia nostra». На что я отвечу: чтобы я тебе перестал

надоедать, ты должен написать мне немедленно, если к этому нет никаких важных препятствий. Salut omnibus parentibus tuis, salut tibi quoque, salve, salve (Привет всем твоим родным, привет и тебе, прощай, прощай. — *Латин.),*

Паулус Сезасинус».

Здесь снова Поль отождествляет себя с Катилиной, обвиняемым Цицероном. Конфетка, которая проскользнула между губками Мари в том восхитительном чувственном соединении, которое Поль описал в не переведенном здесь стихотворении, обернулась источником болезни и недомогания. Открытые уста предстали пастью смерти. Всепроникающий страх и ужас кристаллизовались в бурлескном видении Уголино. Песни 32–33 Дантова «Ада» рисуют Уголино безнадежно вгрызающимся в череп своего врага, который на земле заточил его с четырьмя сыновьями в башне. Когда сыновья умерли, обезумевший от голода отец пожирал их трупы. Поль постарался заострить ужас этого мотива соединением двух ипостасей — земной и адской: он показал вроде бы обычную семейную трапезу, во время которой поедается мертвая голова. Бережливый отец подает советы того же свойства, что и Луи-Огюст, должно быть, неоднократно давал в несколько менее мелодраматической обстановке. Отец перестает быть томимым угрызениями страдальцем, он становится благодушным pater familias, добрым отцом семейства, capable de tout, по словам Вольтера, распоряжающимся на нечестивом пиру, который символизирует каждодневные трапезы буржуазии.

Поль спрашивал себя, следует ли ему выбирать Право и становиться соучастником. В мрачных выходках он смешивал свои страхи перед деньгами, семьей, властным отцом, смертью, голодом. Он стоял посреди обступивших его образов, подобно парализованному повстанцу, он вяло боролся, подобно Катилине, столкнувшемуся с взрывной силой авторитарного мира, подобно Ганнибалу, кативсемуся вперед на последнем изрыгании своей жизненной энергии. Он не мог избежать никакого пути; он подчинялся и все же отказывался полностью покориться.

Тема Уголино стала популярной вместе с подъемом романтизма; можно насчитать множество примеров ее трактовки в живописи и скульптуре XVIII и XIX веков. К ней обращался Делакруа, а немногим спустя после письма Поля, в 1861 году, Карпо в Риме работал над большой группой Уголино, которая привлекла к себе большое внимание и была выставлена в Салоне 1867 года. Наивысшей точки тема достигла во «Вратах Ада»

Родена (возможно, навеянная Карпо). Однако Поль не обнаружил знакомства с художественными произведениями в своем небольшом грубом наброске и, вероятно, вдохновлялся непосредственно Данте. Позже он еще не раз использовал череп в своем искусстве, несомненно, отчасти из-за множества интересных живописных проблем, на которые тот наводил. Воллар описал Сезанна много лет спустя, читавшего в своей мастерской «Атали», на мольберте стоял натюрморт с черепом (начатый несколькими годами ранее). «Что за чудная штука для живописи, этот череп», — сказал он. Но череп, особенно череп на столе, содержал для него целый комплекс чувств, связанных с этим его письмом, — не просто memento mori («Помни о смерти». — *Ред.),* разновидность темы Vanitas XVII столетия, но, скорее, эмблему внутренней смерти, полной дегуманизации и отказа от высших ценностей у Луи-Огюста.

Мы знаем, что последний, занимаясь ссудой денег, использовал выражение mange («пожранный») в отношении того, кто терял его деньги. «Поль позволит себе быть пожранным живописью, Мари — иезуитами». Борьба за делание денег, таким образом, предстает борьбой за то, чтобы не быть пожранным. В своем переосмыслении образа Поль видит для себя возможность быть съеденным отцом с его каннибалистскими денежными ценностями. Череп стал для него эмблемой отказа от мира, потери духовной жизни в той же мере, что и физической. В одном письме от 1868 года Поль написал фразу: «Немного денег, заложенных под родительский череп».

Стихи Сезанна грубы, часто откровенно прозаичны, что составляет часть их шуточного характера. Но, взятые вместе, они очень действенны, они обнажают его натуру и явственно выражают быстрые перемены его сознания и чувств — и глубокое вдохновение, и приступы страхов. Странно, но, если мы сравним их с вещами, которые писал Золя в то время, мы почувствуем, что последний был слаб и вторичен, ему не хватало ощутимой энергии неотделанных строчек Поля. Так, послание Эмиля «К моему другу Полю», писанное в лицее в ответ на сделанные Сезанном зарисовки девушек, пытается поставить дружбу выше любви.

Мы не можем упрекнуть друзей Золя в Париже за недостаток восхищения, когда он читал им подобные вещи. Но независимо от того, сколь несовершенны и слабы были его стихи, Золя замышлял свою «Цепь бытия» (основанную на Шенье и Гюго) и сотворял длинные поэмы вроде «L'Aerienne» и «Паоло». В его сочинениях были заметны черты женственности. Он воспитывался матерью и бабушкой, тема сироты, чаще всего девочки, нередко

появляется в его романах. Героини «Терезы Ракен» и «Мадлены Фера» обе потеряли родителей, которые еще были в «Чреве Парижа»; жена Сандоза из «Творчества» — сирота, так же как и проститутка Ирма. Другие примеры — это Анжелика в «Мечте» и Кристина в «Странице любви», равно как и Жанна — ребенок-тиран. Отец Жанны умер, как и отец Золя, в гостинице в большом городе, «в большой голой комнате, наполненной аптечными пузырьками и нераспакованными чемоданами». Когда мальчик Пьер Фроман, герой «Трех городов», теряет отца (во время взрыва), он становится священником — и это несмотря на свою мужественность. Нет никакого сомнения в том, что в мотиве сиротства Золя демонстрирует свое желание поддерживать отождествление себя с охраняющей женской сферой и свой страх Дрервать эту связь и быть исторгнутым во внешний мир. В письмах тех лет, о которых мы ведем повествование, он предстает неустанным примирителем, вышучивая все противоречия, возникавшие между Полем и Байлем, делая все возможное, чтобы залатать дыры, появлявшиеся в их дружбе.

Двадцатого июня Поль еще раз безнадежно влюбился. В следующем письме он использует английские выражения, дабы выразить восхищение девицей:

> «Мой дорогой,
>
> все, что я писал тебе в прошлом письме, — все правда. Я старался обмануть самого себя… Я был очень влюблен в некую Жюстин, которая действительно very fine (красивая. — *Англ.),* но, так как я не of a great beautiful (не очень красив. — Искаженный *англ.),* она не смотрела на меня. Когда я устремлял свои гляделки на нее, она краснела и опускала глаза. Я заметил, что, если нам случайно приходилось сталкиваться на улице, она поворачивалась и исчезала не оглядываясь. Quanto a bella donna (что касается красивой особы. — *Итал.),* мне не везет, а я ведь встречаюсь с ней раза по четыре на дню. Слушай дальше, мой дорогой, в один прекрасный день ко мне подходит молодой человек, первокурсник, как и я, — короче, это Сеймар, которого ты знаешь. «Дорогой друг», — сказал он, схватив меня за руку, потом он взял меня под руку и повел на улицу Италии. *«Я* хочу, — продолжал он, — показать тебе прелестную малютку, которую я люблю, и она тоже меня любит». Должен сказать, что какое-то облако застлало мне глаза, я почувствовал, что меня ждет неприятность, и я не ошибся. Пробило полдень, и я издали увидел, как

Жюстйн выходила из своей швейной мастерской. Сеймар мне делал знаки: «Вот она». Я больше ничего не видел, голова у меня закружилась, но Сеймар меня увлек за собой. Я задел платье малютки…»

Это описание, которое сам Поль кончает многоточием, напоминает нам, что позже в течение всей жизни он был столь нетерпим к физическим прикосновениям, даже к легким касаниям женских кофт. Он даже приказал своей домохозяйке быть особенно осторожной, подавая ему еду, чтобы, упаси бог, не дотронуться.

«С тех пор она встречалась мне почти каждый день, и часто за ней шел Сеймар… Ах, каким только безумным мечтам я не предавался и говорил себе: если она меня не ненавидит, мы поедем вместе в Париж, там я сделаюсь художником, мы будем вместе, мы будем счастливы. Я мечтал о мастерской на четвертом этаже, о картинах, о том, чтобы ты был со мной, вот мы повеселились бы. Я не мечтал о богатстве, ты знаешь, что мне это не нужно. Мы прекрасно прожили бы на несколько сотен франков, но это только мечты, а вообще я бездельник, и мне хорошо только тогда, когда я выпил. С трудом могу делать что-либо, я, как мертвое тело, не пригоден ни на что. Но, старина, твои сигары превосходны, я искурил одну во время писания письма. У нее вкус карамели и ячменного сахара. Ах, смотри, вот она, вот она, как она скользит и парит, это моя юная дева, она смеется надо мной, она плавает в клубах дыма, гляди, гляди, она подымается, опускается, резвится, кружится и смеется надо мной. О Жюстина, скажи мне по крайней мере, что ты не ненавидишь меня. Она смеется. Жестокое дитя, тебе доставляет удовольствие причинять мне страдания. Жюстина, послушай! Но она размывается, поднимается выше, выше и, смотри, исчезает. Сигара выпадает у меня изо рта, и на этом я засыпаю. Я подумал было, что я сошел с ума, но благодаря твоей сигаре мой рассудок укрепился, пройдет еще дней десять, и я не буду вспоминать о ней или же видеть буду ее только смутной тенью на горизонте своего прошлого.

Ах, какое неизъяснимое наслаждение для меня пожать твою руку. Твоя матушка сказала мне, что ты приедешь в Экс в конце июля. Если б я умел прыгать, я, наверно, пробил бы потолок. Действительно, вчера вечером, было уже темно, я подумал, что чокнулся, но,

как ты понимаешь, этого не случилось. Я только выпил слишком много, так что видел чертей, кувыркавшихся у меня на носу, — плясавших, смеявшихся и дико прыгавших.

Пока, мой милый друг, пока, П. Сезанн».

На обороте последнего листа он нарисовал большое дерево и троицу, купающуюся и резвящуюся под ним, — сцену, которая преследовала его всю жизнь как выражение свободы и счастливого содружества с землей.

В письме, возможно, от начала июля он обобщил свои мечты о Жюстине:

«Быть может, скажешь ты: Сезанн, бедняга,
Какой чертовкою твой череп потрясен?
Ты, кого я всегда хвалил за твердость шага
И кто на доброе всегда был занесен.
В каком размытом хаосе фантазмов
Ты ныне, словно в океане, потонул?
Быть может, танцев ты видал немало разных
Нимфы из Оперы и вдарился в загул?
Ты, верно, пишешь все, на стол низко склоняясь,
Или храпишь спьяна, как перед папой поп.
Или, мой друг, еще: любовью преполняясь,
Не сшиб ли ты вином свой ныне гулкий лоб?»

Мысли о любви и выпивке еще раз вызвали образ Ганнибала. Ведьма demonte его череп — здесь Поль употребил слово, которое передает идею беспорядка и смешения, а также отделения (в данном случае головы) — подобно всаднику от лошади или мореплавателю от корабля. Итак, ведьма отделяет его череп от тела, и мы вспоминаем череп Уголино. Мысль возвращается к последней строке, в которой помрачение рассудка вермутом поэт уподобляет сбиванию башки в балаганных интермедиях. Мы позже увидим, Как это ощущение разъединенного тела, странного самому себе, отзовется потом в искусстве Сезанна.

«Нет, не любовь и не вино мою
Затронули Сорбонну здесь. Но я
Не утверждал, что должно пить лишь воду.
Сему источник есть иной, мой Друг,
С мечтою связан он, хоть ясен разум.
Ах, неужель ты не видал в часы
Мечтательные, как среди тумана

Текут неясные изысканные формы.
Там смутные красавицы, чьи чары
Снятся в ночи и исчезают утром.
А знаешь ты, как рано по утрам
На небе светится прозрачнейшая дымка,
Когда встает светило, зажигая
Над шелестящим лесом рой огней.
Струятся воды, щедро отражая
Лазурь. Приходит мягкий ветерок,
И эфемерную он развевает дымку.
Вот так глазам моим являться любят
Прелестные созданья с голосами
Ангельскими — порожденья ночи.
И мнится мне, мой друг, — это заря,
Соперничая с ясным первым светом,
Рисует их.
Они, увы, смеются надо мной,
Я простираю к ним, но тщетно, руку.
Они внезапно воспаряют ввысь,
Все выше, выше, в небо, за зефиром,
Бросая напоследок нежный взгляд,
Чтобы сказать «Прощай». Но я бегу
За ними. Тщетно. Это невозможно —
моя мечта — коснуться их рукой.
Их больше нет. Прозрачный газ уже
Мне не рисует совершенный контур
Их чудных тел. Моя мечта исчезла,
Реальность возвращается, и вот
Я вижу, что лежу с печальным сердцем,
Передо мной маячит тусклый призрак,
Ужасный, устрашающий и «ПРАВО»
Написано на бледном лбу его».

Вновь после бесплодного видения Поль оказывается бессильно вытянутым и поверженным, а над ним грозно высятся Цицерон — Гамилькар — Закон — Отец. Он продолжает: «Я думаю, я больше, чем мечтал. Я заснул (я, должно быть, заморозил тебя своими банальными пошлостями), и мне снилось, что я держал в руках мою lorette, мою grisette, мою mignonne, мою friponne, что я лобзал ее перси и много других местечек…

Байль сказал мне, что лицеисты, твои соученики, как будто критически отнеслись к твоим стихам к императрице. Это меня страшно рассердило — как могут эти литературные пингвины, недоноски, астматики насмехаться над твоими искренними

стихами. Если сочтешь нужным, передай им мои комплименты (далее следует ругательное стихотворение. — *Ред.)* и добавь, что, если им есть что сказать, они найдут меня ожидающим их, дабы хорошенько двинуть первого, кто приблизится на расстояние кулака.

Этим утром, 9 июля, в восемь утра, я видел М. Леклерка, который рассказал мне, что младшая мисс М., некогда прехорошенькая, покрылась язвами с головы до ног и напоминает привидение на больничной койке. Старшая сестра, которая была уродиной и таковою осталась и поныне, носит бандаж как следствие слишком сильного затягивания пояса. Твой друг, который напился вермута за твое здоровье, Поль Сезанн. Всем привет, твоим родителям, а также Ушару».

Приведем еще письмо без даты, видимо, конца июля. Оно пышет сильным раздражением, которое в основном проистекает от приближающихся экзаменов по праву и связанных с ними треволнений.

«Не пишет Байль тебе: боится — дух его
Ты резко от себя отринешь, друг Золя,
В кошмаре, что его ты не поймешь,
Бразды письма он мне сегодня дал.
И вот я, сидя за его столом,
Кропаю стих, дитя моих мозгов.
Никто судить его, я верю в то, не станет,
Единствен он в своей природной простоте.
Но дальше я хочу тебе явить
Стихи, которые я тщательно состряпал
И посвятил тебе. Названье оды — «Сало»,
Она поэзии законы презирает.

Ода

О Сало, вся твоя работа несравненна,
Достойна чести ты немалой непременно.
Тебе, ночную черноту прочь уносящей,
Поем мы к славе вящей.
Прекрасней не найти Свечи средь темной ночи.
Нет лучше ничего, чем свет, глядящий в очи.
Воспойте же сие во все концы вселенной
Рифмой нетленной.
Вот потому-то я со рвеньем и хотеньем
Хочу прославить свеч бессмертное свеченье.

Нет слов, чтоб оценить твой посох малый, —
Их не достало б.
Во славе светишь ты, знатна твоя работа,
Ее так ценят те, кому подмажут что-то.
О, как я вдохновлен свечной твоей стихией —
Вот и пишу стихи я.
Но нынче всех главней австрийское ружье,
Так пусть они тогда и воспоют Твое».

«Твое» может относиться к «славе» и «слову» Свечи. Свеча, похоже, имеет фрейдистский смысл, а также символизирует свет учения и поэзии. За одой следует две страницы набросков: головы, работник с граблями, солдат с ружьем, мужчина и женщина. Поль в то время был взволнован по поводу войны с Австрией; Наполеон 3 мая провозгласил свободную Италию.

Байль добавил к письму: «Возвращайся, возвращайся быстрее, мой друг! Сезанн имеет наглость продолжать свои неразборчивые каракули. Он собирается провести здесь восемь дней. Он оставил это письмо на моем столе, и я пошлю его. Приезжай скорее! Есть грандиозные прожекты, ты даже не можешь предположить. Напиши нам про экзамены, твой отъезд, твой приезд,

Байль».

Имеются в виду экзамены на степень бакалавра. Золя выдержал письменные испытания, но провалился на устных (немецкий, история, литература). Он приехал в Экс, и, хотя и нуждался в отдыхе и во времени для подготовки к вторым экзаменам в Марселе, он сразу отправился на традиционные прогулки. Когда они ходили на охоту, младший Байль тащил оружие, а слабые глаза Золя заставляли его чаще, чем раньше, делать «отвратительные выстрелы».

Поль брал свои краски, а его друзья позировали ему в качестве «разбойников», к этой теме он тщетно обращался несколько раз. Золя, парижанин, был больше чем всегда главной фигурой и горячо декламировал «Rolla» или «Ночи» Мюссе.

«Братья, вы помните время, когда жизнь казалась нам песней? Мы дружили, мы мечтали о любви и славе… Мы, все трое, позволяли нашим губам свободно произносить все, о чем думали наши сердца, полные наивности, мы венчали друг друга лавровыми венками. Ты связывал свои мечты со мной, а я свои — с тобой. Затем мы наконец снизошли на землю. Я выбрал себе собственные правила жизни, посвятив ее полностью работе и борьбе, и сказал тебе о своем великом решении. Ощущая богатство внутри души, я находил удовольствие в идее бедности. Подобно мне, ты взбирался по чердачным лестницам в мансарды,

ты мечтал лелеять себя высокими мыслями. Благодаря твоему незнанию настоящей жизни ты как будто поверил, что художник, в своих бессонных бдениях, зарабатывает свой дневной хлеб» («Исповедь Клода»).

Поль принял исповедание «борьбы и работы», он принял «идею бедности», и в своей жизни он воплотил ее тем, что жил бережливо и просто. Но он страшился и тогда, и позже самого факта бедности — то есть возможности остаться без регулярной ренты, которая обеспечит ему скудную, но налаженную систему.

Подход Золя был, однако, значительно более реалистичным, чем можно предположить, читая «Исповедь». В Париже он постарался прежде всего понять, что происходит в обществе и каковы позиции в литературном мире Гюго и Мюссе, возводившихся в Эксе в культ. Немногим позже (2 июня 1860 года) он пишет Байлю: «Наш век — это переходное время. Возникнув в отвратительном прошлом, мы двигаемся к неизвестному будущему… Что характерно для нашего времени, так это стремительность, это жадная активность — активность в науках, активность в торговле, в искусствах, везде. Железные дороги, электричество, телеграф, пароходы, аэростаты, рвущиеся ввысь. В политической области еще хуже: народы лезут вверх, империи объединяются. В религии все расстроено: потому как для нового мира, который вот-вот грядет, нужна новая, молодая и жизненная религия… Что тогда остается поэту? Будет ли он сочинителем романов в духе XVI века, то есть безжалостным бичевателем пороков своего времени, потягивающим молодое вино и насмешничающим над богом и чертом? Будет ли он трагиком XVII столетия, носящим парик и математически рассчитывающим свои александрины? Или будет философом XVIII столетия, отрицающим все во имя отрицания божественного права королей, сотрясающим старое общество, чтобы породить новые ростки в его толще? Нет. То, что было сделано в эти прошедшие времена, имело свой смысл, но мы были бы весьма потешны, возьмись мы поднимать мумии из их гробниц или когда б мы пустились декламировать изумленным толпам то, что они и не поймут. И если б даже захотели отменить день нашего рождения, то и тогда мы б не смогли сделать это».

В словах Золя проглядывает то поэтическое движение, которое в 1866 году будет названо Парнасским: попытка возвыситься и отделиться во имя искусства для искусства. И ни он, ни Поль не могли найти родства с таким движением. Романтизм был уже при его последнем издыхании — в романах Жорж Санд, в стихах и прозе Гюго; для молодых людей, которые были столь страстно расположены к романтическому

вдохновению, возникла проблема, как совместить его с верностью сегодняшней ситуации. Для Поля, который тогда не видел еще работ Делакруа, вопрос о том, что нужно делать, был еще более темным, чем для Золя. Но оба до некоторой степени уже понимали, что проблема заключена в оригинальности, в сломе омертвевших традиций и методов.

В Марселе Золя провалился даже на письменном экзамене, он оставил все надежды на ученые успехи. Поль в письме 30 ноября им сообщал о себе новости получше: хотя его экзамен и откладывался, 28-го он все-таки сдал его. Далее он продолжал стихами и диалогом, в котором пародировал рассказ «Лодовико», написанный Маргри и напечатанный по частям в «Прованс» (Маргри состоял в штате этой газеты). Диалог был между Готом (Gaut), редактором еженедельника «Мемориаль д'Экс», и различными духами. Гот изъяснялся учеными словами, которые специально объясняются в словаре «Готического языка»: «Вербология, возвышенное искусство, заведенное Готом, заключается в создании новых слов из латинских и греческих. Гиноген — от греч. gyne (женщина) и лат. gignere (порождать). Гиноген, стало быть, — тот, кто порожден женщиной, иными словами, человек. Кармины (Carmina) от лат. carmina — зеленый (sic! Должно быть «песня». — *Дж.* Л.). Филоновости ль — от phylos (любитель), novus (новый) и style (любитель нового стиля)».

В письме от 29 декабря, в самом конце года, мы видим новый взрыв стихов, в которых продолжаются те же мечты и заботы Поля:

«Когда захочется, мой друг, писать стихи,
То можно это делать и без рифм.
Тогда в этом письме, если найдешь
Слова, которые пришиты косо к строчке,
Чтобы ее хоть как-то закруглить,
Не закрывай на то глаза — не из-за рифмы,
А из-за смысла
Кой-где они немного дребезжат.
Вот ты предупрежден, я начинаю:
Ныне декабрь, двадцать девятый день.
И мое мненье о себе стоит высоко:
Я говорю легко, все, что хочу.
Но уж не сразу песнь я заведу
(Назло мне рифма может слать беду).
Пришел вот Байль, наш общий старый друг.
Я рад сказать тебе по правде, я пишу

Без всяких затруднений. Впрочем, я,
Пожалуй, чересчур высокий слог
Избрал, и на вершины Пинда
должен лежать мой путь.
Я чувствую, что небо на меня
Имеет тайное какое-то влиянье.
Я расправляю поэтические крылья
И ввысь тогда стремительно взлетаю,
Хочу достать высокий свод небес.
Но чтоб тебя мой голос не потряс,
Я подслащу его слегка ликером.

Ужасная сказка

Произошло то ночью. Небеса,
Прошу заметить, были непроглядны,
И ни одна звезда не освещала
Бег облаков. Да, ночь была черна
И подходила этой мрачной сказке.
Незнаемая драма то была,
Ужасная, неслыханная драма.
В ней, разумеется, играет Сатана.
Невероятные дела, но я словами
Их истинность сумею доказать.
Итак, внемли. Полночный час. Все пары
В постелях трудятся успешно без свечи,
Но не без некоего жара. Было жарко —
Летняя ночь.
Через все небо вдоль с юга на север,
Свирепейшую бурю предвещая,
Как белый саван, плыли облака.
Сквозь толщу их, случалось, временами
Луна струила свет на мрачный путь,
Где я стоял, затерян, одиноко.
На землю капли крупного дождя
Падали часто. Постоянный вестник
Ужасных шквалов быстрый ветерок
Дул с севера на юг, крепчая яро.
Самум, который в Африке привык
В песчаных волнах хоронить селенья,
Пригнул внезапно дерзкую гряду
Деревьев, что тянули ветви к небу.

Рев бури вдруг раздался в тишине.
Стон ветра, повторяемый лесами,
Перевернул мне сердце. Молний свет
Полосовал своим сверканьем жутким
Покров, который протянула ночь.
И тут, помилуй бог, я вдруг увидел
Внутри шумящей, рощицы дерев,
Блистаньем мертвенным очерченные живо,
Предстали гномики и эльфы предо мной.
Хихикая, они в ветвях порхали,
И предводителем у них был Сатана.
Его горящий зрак светился красным.
И искры из него летели в ночь.
Тут бесы закружились в хороводе,
Я пал на землю, весь оледенев,
Лишь трепеща, когда меня касались
Враждебно руки их. Я был в поту.
Я встать и убежать хотел, но тщетно.
А дьявольская банда Сатаны
Приблизилась, танцуя зверский танец —
Жуткие эльфы, пакостный вампир —
Кривляясь, кувыркаясь, налегая.
Глаза, грозя, косили к небесам
И состязались в мерзостных гримасах,
Вскричал я: «Поглоти меня, земля,
Жилище мертвых, приюти живого!»
Но все теснее адские войска.
Вот демоны уж обнажили зубы,
Готовясь к жуткой трапезе. Они
Метали кровожаднейшие взоры.
Нет мне надежды. И тогда, о чудо,
Вдруг издаля донесся звон копыт.
Сначала еле слышно, но все громче —
И ближе, ближе их лихой галоп.
Крича на лошадей, стоял возница
В квадриге, вырвавшейся из лесов.
Весь сброд чертей, оглохнувши от шума,
Рассеялся, как тучи от зефира.
А я воспряв, но боле мертв, чем жив,
Воззвал к возничему, и тут же колесница
На месте замерла, и из нее
Донесся мягкий, звучный женский голос.
«Вставай, восстань», — она сказала мне.
Раскрылась дверца, и я оказался

Пред женщиной. Клянусь душой, такую
Красавицу досель я не встречал.
Власы, что золото, глаза огнем горели,
И взгляд единый сердце мне сразил.
Я пал к ее ногам, прелестным ножкам;
Весь трепеща, пылавшими губами
Я поцелуй на них запечатлел.
И в тот же миг меня смертельный холод
Объял. Та дева с ликом как цветок
Исчезла, в одночасье превратившись
В смердящий труп с торчащими костями.
Они стучали гулко друг об друга,
Глазницы черепа уставились в меня,
И крепко сжал мертвец меня в объятьях.
О жуткий ужас! Дроги накренились,
Грозя упасть, а я едва живой
Стремглав бежал, не ведаю куда,
Где, я уверен, я сломаю шею».

Снова мы видим людоедский пир, и теперь Поль сам становится жертвой. Танцующие эльфы, проглядывающие в сигарном дыму, игривая нимфа, подстерегающая в лесу, — все они стали персонажами ночного кошмара, и даже мягкая, податливая женщина, которая была освободительницей от грез, обернулась одной из фавориток смерти. Объятия, завлекающие любовника в ловушку, ведут его к потерям и разрушению. Стихотворение, таким образом, принадлежит к той же группе, что и «Катилина» и «Ганнибал», и свидетельствует о постоянстве всех беспокоящих мотивов у Сезанна. Фантазии о странных обитателях леса, о девушках или волшебных оркестрах не покидали троицу друзей. В письме Байлю от 25 июля 1860 года Золя приводит «четверостишие из письма к Сезанну», которое мы даем в прозаическом пересказе:

«Иди, мой стих, хорош ты или плох, не важно,
Если двери мира идей отверз ты широко,
Если твои жгучие звоны подчас напомнят мне
Таинственную тишину лесных сильфид».

Но то, что у Золя было бледной схемой мечты, становится настоящим ночным кошмаром у Сезанна.

Тридцатого декабря, в то самое время, когда Поль сочинял свою поэму, Золя написал ему письмо, которое помогает нам понять те страхи и беспокойства. «Если ты перевел вторую эклогу Вергилия, то почему ты не пришлешь ее? Слава Богу, я не юная

девица и не буду ею скандализован». Эклога повествует о любовной страсти пастуха Коридона к молодому Алексису и изображает лес как любимое обиталище «троянца Париса и святых богов», где львица в любовном томлении преследует волка, волк устремлен за козой, коза — за цветами люцерны. Все это весьма отличается от того, что было в ночном кошмаре Поля. Почему Поль взялся переводить эту эклогу? И сыграла ли она какую-нибудь роль в порождении его кошмара? Возможно, привлекательность Вергилия заключалась в нарисованной им пасторальной сцене цветущей земли и ее прелестей. Поль мог ощутить какую-то связь этой картины с летними шатаниями их троицы. Мы можем также проследить весь комплекс эмоций вокруг infantus amor. Золя доносит в своем письме, как мучился Поль, необходимостью стоять перед отцом: «Что же такое мне сказать, чтобы весомо закончить это письмо? Придать ли тебе смелость советом напасть на крепость? Или поговорить о живописи и рисовании? К черту крепость и к черту живопись. Одну надобно испытать пушками, другая сокрушена отцовским вето. Когда ты бросался на стену, робость вскричала: «Вперед!» Когда ты берешься за кисть, «Дитя, дитя, — говорит отец, — подумай о будущем! С талантом умирают, с деньгами едят». Увы, мой бедный Сезанн, жизнь это мяч, который не всегда катится туда, куда его посылает рука».

В 1859 году Луи-Огюст купил за 80 тысяч франков дворец времен Людовика XIV Жа де Буффан, бывшую резиденцию губернатора Прованса. Здание это успело сильно обветшать. Оно находилось в полумиле к западу от Экса, посреди полей, в окружении ферм и небольших усадеб. Его ценность для банкира заключалась в выгодных акрах виноградника. Провансальское название дома означало «Обиталище ветров». Даже летом, когда город был придавлен жарой, ветерок охлаждал Жа. Сад и виноградник занимали около 15 гектаров (37 акров). Луи-Огюст был не из тех, кто стал бы тратить большие деньги на восстановление сада, который почти весь уже одичал. Владение окружали низкие стены. В доме большой зал на первом этаже и несколько комнат этажом выше были сначала оставлены закрытыми. Семья по-прежнему занимала дом номер 14 по улице Матерой в городе и выезжала в Жа де Буффан летом по воскресеньям.

Купаться можно было в довольно большом бассейне с каменными дельфинами и липами вокруг. Сзади была посажена редкая аллея любимых Полем ореховых деревьев.

Большой, квадратный в плане дом некогда был покрыт желтой штукатуркой, теперь он был облицован рыжевато-серым

цементом, над пологой крышей выделялись красные трубы. Подъездная аллея с севера вела к главному входу; к южной стене примыкала широкая терраса. Через весь первый этаж тянулся холл, лестница у передней двери вела наверх. В западной части дома располагался большой салон с одной из стенок в виде полуокружности. Из холла можно было попасть в столовую и кухню. На следующем этаже располагались спальни, все, кроме принадлежавшей Полю, которая была еще выше. Какое-то время, вероятно, после первой поездки в Париж, у Поля была еще комната, на том же этаже, что и спальня, оборудованная как мастерская. Большое окно с северной стороны разрывало карниз и нарушало линию крыши.

Переезд в большой дом со старинными окнами и высокими потолками должен был удовлетворить тщеславие Луи-Огюста — как знак того, что он сумел превзойти снобов с их длинной родословной. Странно, но мы не найдем упоминание об этом доме в письмах Поля Эмилю. Возможно, он не хотел выставлять процветание семьи перед лицом пораженных бедностью Золя, может быть, он сначала нерасположен был считать Обиталище ветров своим домом, так как такой особняк словно привязывал бы его еще теснее к респектабельному миру его отца. Однако он постепенно полюбил и дом, и его сад. В последующие сорок лет это было единственном постоянным местом для его не знавшего отдыха бытия. Хотя он раздражался всем, что, как ему казалось, тянуло его книзу, — всяческим семейным или общественным распорядком, он любил старый дом. Обычно, пока он мог работать, он не обращал внимания на то, где он был.

В это время — в 1859–1860 годы — его борьба с отцом достигла наивысшей точки. Мы можем догадываться, как острый, насмешливый язык Луи-Огюста часто заставлял Поля мучиться от стыда и впадать в отчаяние. Хотя он должен был получать утешение со стороны матери, она все же слишком зависела от мужа во всех отношениях, чтобы обеспечить сыну значительную поддержку в его молчаливом упрямстве. Поль разрывался между амбициозной уверенностью в себе и саморазрушительной безнадежностью. Что он мог сделать, чтобы доказать, что у него есть какое-то будущее как художника? Ничего. И все же он не хотел выбирать никакой другой жизненный путь.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ПАРИЖ И ИСКУССТВО: 1860-е ГОДЫ

Глава 1
Золя в Париже
(1860)



Письма Поля к Золя, писанные в 1860–1861 годах, не сохранились, но мы можем обратиться к письмам Золя, адресованным к нему и к Байлю. После неудачи в Марселе Золя не вернулся в лицей. Как вскоре он писал Полю: «Я не завершил свое образование, я даже не могу хорошо говорить по-французски, я совершеннейший ignoramus (невежда. — *Латин.)*. То образование, что я получил в школе, бесполезно — чуть-чуть теории и никакого практического опыта. Что же мне делать?» Несколько месяцев он писал стихи, сидя в жалком номере в меблирашках; квартира его матери была слишком мала, чтобы он поместился там. В декабре 1859 года он писал Байлю: «Сообщить я могу весьма немногое. Я редко выхожу, живу в Париже, как в деревне. В моей задней комнатушке ужасно слышен уличный шум, и, если б в отдалении не маячил шпиль Валь-де-Грас, я б легко уверил себя, что нахожусь в Эксе». Успех Маргри, напечатавшего свой роман, заставил его послать в «Прованс» собственное сочинение, «La Fee Amoureusse». Он писал Байлю: «Вот моя позиция: зарабатывать на жизнь все равно как, и если при этом я не хочу расстаться с мечтами, работать для будущего по ночам. Борьба будет долгой, но она не пугает меня. Я чувствую, во мне есть нечто скрытое, и, если, конечно, это на самом деле существует, это рано или поздно выйдет на свет божий. Итак, никаких замков в Испании, здравая осторожность, сначала обеспечить себя пропитанием, а потом уже поискать, что

же такое во мне есть, ну а если я ошибаюсь, буду жить с моей неведомой работы и, как многие другие, пройду по этому жалкому миру в мечтах и слезах».

Но временами он терял самообладание и считал свою работу «мерзкой и отвратительной»: «Я полностью опрокинут, не могу написать ни слова, не могу даже гулять. Я думаю о будущем, и оно представляется столь беспросветно черным, что я содрогаюсь от ужаса. Ни денег, ни работы, ничего нет, кроме уныния. Никого, чтобы опереться, ни жены, ни друга, безразличие и презрение вокруг. Вот что я вижу, когда воз дыму очи к горизонту».

Поль с его опасениями оказаться в том же положении, что Золя, должен был пристально следить за всеми перипетиями борьбы его друга с неослабевающим интересом. Положение Золя одновременно и устрашило его, и усилило собственное решение штурмовать искусство. В начале 1860 года Лабо подыскал Эмилю работу служащего на посылках за 60 франков в месяц. Он начал работать в апреле, окруженный пыльными бумагами и клерками, «которые в большинстве своем были дураками».

Естественно, что от Золя, оказавшегося в распутном Париже, ожидали немедленного погружения в любовные приключения. 5 января 1860 года он писал: «Ты просишь меня рассказать о моей девушке — мои возлюбленные, увы, только мечты». Там же пространно обсуждалось, следует ли предаваться воздержанию или нет, и под воздействием Мишле троица исповедовала веру в чистую любовь, которую не должны пачкать непристойные разговоры. «Любовь в духе Мишле, чистая благородная любовь, — писал Золя Байлю, — может существовать, но она, поверь, случается так редко». Такого рода разговоры продолжались в течение какого-то времени. Девушка из Экса, которой они исполняли серенады, похоже, была связана в воображении Золя с идеальной любовью. Юноши называли ее Аэриной. Золя упоминал о ней в письмах к Байлю.

3 декабря 1859 года он утверждал, что не чувствует, что ему недостает ее, но вскоре он просил Байля «передать ей привет, если вдруг встретишь». Следующим летом Золя встретил в Ботаническом саду девицу, напомнившую ему Аэрину, это настроило его на воспоминания. Он ругал себя за нерешительность, нужно написать ей, внушал он себе, предложить ей дружбу. Байль отвечал, что у нее есть возлюбленный. Золя был поражен. «Не С. я любил и все еще люблю. То была Аэрина, идеальное существо, которую я не столько встречал, сколько вымечтал». (Он написал раннюю, утерянную вещь «Les Grisettes de Provance».) Смутные романы на расстоянии повторились и в Париже. Из окна своей комнаты на

улице Сен-Виктор он обменивался улыбками с цветочницей, ходившей мимо по утрам и вечерам. «Намного менее утомительно любить таким образом. Я поджидаю ее — деву, которой поклоняюсь, попыхивая трубкой. Какие приятные мечты я тогда питаю! Не зная ее, я могу наделить ее всеми возможными свойствами, воображать бесконечные безумные приключения, видеть ее и слышать ее сквозь призму моего воображения». Глубокая боязнь грязной действительности лежит в основе этих чувств. «Я отвожу глаза с навозной кучи и обращаю их к розам… потому как я предпочитаю розы, полезны они или нет». Но мечты о союзе имели своей обратной стороной сокрушающее чувство одиночества, напоминающее город-пустыню Бодлера. «В толпах вокруг я не вижу ни единой души, только прах, и моя душа сдавлена безнадежностью в ее томительном одиночестве, которое все нарастает и нарастает… Человек одинок, одинок на этой земле… каждый день показывает мне выжженную пустыню, в которой каждый из нас живет».

Золя, подобно Полю, был под большим впечатлением от «Любви» и «Женщины» Мишле с их обличениями в адрес неупорядоченных связей, он также, под влиянием этих книг, разделял псевдонаучное убеждение о якобы неизгладимом эффекте, который оказывает на женщину ее первый мужчина.

В начале марта 1860 года Золя написал длинное письмо Полю, подтолкнувшее его к разрыву с Эксом. Он делился своим умудренным знанием Парижа и постарался усмирить страхи и опасения, снедавшие его друга. Луи-Огюст ослабил свое сопротивление; наверно, очевидный несчастный вид Поля придал его матери храбрости встать на его защиту. Возможно также, что Луи-Огюст, хотя и опасался того, что его сын падет жертвой испорченного Парижа, все же надеялся, что трудности самостоятельной жизни вскоре заставят его вернуться обратно. Со своим умением глубоко проницать характеры, он должен был быть невысокого мнения о способностях Поля в какой бы то ни было области.

«Дорогой Поль! Не знаю почему, но у меня дурные предчувствия по поводу твоего приезда, я хочу сказать — по поводу более или менее близкого срока твоего приезда. Быть рядом с тобой, вместе одеваться по утрам, как в былые времена, с трубкой в зубах и со стаканом в руке, — все это кажется мне столь чудесным, столь невероятным, что бывают минуты, когда я спрашиваю себя, не сон ли это и правда ли, что моя мечта может сбыться. Наши надежды так часто бывают обмануты, что хоть одна из них близка к осуществлению, мы удивляемся и никак не можем этому поверить. Не знаю, с какой стороны налетит ураган,

но чувствую, что над моей головой собираются тучи. Ты два года сражался, чтобы дойти до той точки, на которой находишься сейчас, и мне кажется, что после стольких усилий победа не дастся тебе в руки без нескольких новых сражений. Взять хотя бы достойного мсье Жибера, который выпытывает у тебя твои планы и советует остаться в Эксе. Ну конечно, учитель огорчен, видя, что от него ускользает ученик. С другой стороны, твой отец собирается поговорить с вышеназванным Жибером, посоветоваться с ним, и это обстоятельство неизбежно приведет к отсрочке твоей поездки до августа. Я падаю духом, я весь дрожу при мысли, что могу получить письмо, в котором ты, с тысячей возгласов сожаления, сообщишь об изменении даты приезда. Я уже привык считать, что конец марта будет и концом моей скуки, и мне было бы очень тяжело оказаться в эти дни одному — весь запас моего терпения к тому времени иссякнет. Впрочем, давай следовать золотому правилу: будь что будет. И посмотрим, что нам принесет течение событий, удачу или неудачу. Если опасно питать чересчур большие надежды, то уж совсем глупо заранее во всем отчаиваться; в первом случае рискуешь разочароваться и только во втором — впадаешь в беспричинную тоску.

Ты задал мне странный вопрос. Разумеется, здесь, как и всюду, вполне можно работать — была бы охота. Париж, кроме того, предоставляет тебе такое преимущество, какого не найти ни в одном другом городе, — это музеи, где можно учиться на картинах великих мастеров с одиннадцати до четырех часов дня. Вот как ты сможешь распределить свое время. С шести до одиннадцати будешь сидеть в мастерской и писать с живой натуры; потом завтрак, а потом с двенадцати до четырех будешь копировать любой приглянувшийся тебе шедевр в Лувре или Люксембурге. Получается девять часов работы; думаю, что этого довольно и что при таком распорядке дня ты не замедлишь сделать успехи. Как видишь, весь вечер у нас останется свободным, и мы сможем употребить его на что угодно, безо всякого ущерба для занятий. А по воскресеньям мы полностью принадлежим себе и отправляемся за несколько лье от Парижа; пригороды здесь очаровательны, и, если тебе захочется, ты набросаешь на холсте деревья, под которыми мы будем завтракать. Каждый день я строю чудесные планы и надеюсь их осуществить, когда ты будешь здесь: я мечтаю о поэтическом труде, который так полюбился нам с тобой. Да, я ленив, когда речь идет о труде бессмысленном, о работе, которая утомляет тело и притупляет ум. Но искусство, заполняющее душу, приводит меня в восторг, и очень часто, небрежно развалясь на диване, я как раз и работаю усерднее всего. Есть множество

людей, которые не понимают таких вещей, но пусть уж кто-нибудь другой возьмется разъяснить им это. Мы уже не мальчики, мы должны думать о будущем. Работа, работа — вот единственный путь к успеху.

Что до презренного металла, то несомненно одно: при 125 франках в месяц не очень-то разгуляешься. Сейчас я подсчитаю тебе твои расходы. Комната — 20 франков в месяц; завтрак — 18 су и обед — 22 су, стало быть, 2 франка в день, то есть 60 франков в месяц; прибавим сюда 20 франков за комнату, получится 80 франков в месяц. Кроме того, тебе придется платить за мастерскую; в мастерской Сюиса — это одна из самых дешевых — берут, кажется, 10 франков; затем я считаю 10 франков за холст, кисти, краски — вот уже 100 франков. Остается 25 франков на стирку, освещение, на тысячу непредвиденных мелких нужд, на табак, на разные скромные развлечения. Как видишь, денег тебе хватит только на самое необходимое, и, уверяю тебя, я ничего не преувеличиваю, скорее, даже приуменьшаю. Впрочем, это послужит тебе хорошей школой, ты узнаешь цену деньгам и увидишь, что умный человек всегда может выпутаться из затруднительного положения. Чтобы не слишком тебя запугать, повторяю — все необходимое у тебя будет. Советую показать отцу вышеприведенный расчет, быть может, унылая реальность этих цифр заставит его малость раскошелиться. Кроме того, ты сможешь здесь немного подработать. Этюды, написанные в мастерской, а главное, копии, сделанные в Лувре, нетрудно будет продать; даже если ты будешь делать по одной копии в месяц, это заметно увеличит сумму, предназначенную на развлечения. Все дело в том, чтобы найти продавца, и надо только хорошенько поискать. Приезжай смело — хлеб и вино обеспечены, значит, можно спокойно отдаться искусству.

Да, все это проза, скучные подробности быта, но так как они касаются тебя и к тому же полезны, то, я надеюсь, ты меня простишь. Это окаянное тело иной раз очень мешает: вечно таскаешь его с собой и вечно ему что-нибудь нужно. То ему надо есть, то ему холодно, то еще что-нибудь, а душе, которой хочется говорить, вечно приходится молчать и прятаться, чтобы только угодить этому тирану. К счастью, удовлетворяя свои потребности, мы не так уж этим недовольны.

Ответь мне хотя бы около 15-го, чтобы меня успокоить, и сообщи о новых неожиданных казусах, которые могут возникнуть и, уж во всяком случае, напиши накануне отъезда, сообщи день и час прибытия. Я встречу тебя на вокзале и немедленно повезу в кафе, где ты позавтракаешь в обществе твоего ученейшего друга. Как-нибудь напишу еще. Недавно получил письмо от Байля. Если

увидишь его до отъезда, возьми с него слово, что он приедет к нам в сентябре. Жму руку. Кланяйся родителям. Твой друг Эмиль Золя».

Мы видим, как хорошо ему известен нерешительный характер Поля и как тактично Золя пытается поколебать основы его страхов. Как и предполагалось, возникли осложнения. 17 марта Золя писал Байлю: «Недавно я получил письмо от Сезанна, в котором он сообщил, что его младшая сестра больна и что он рассчитывает приехать в Париж до начала следующего месяца». Жибер на самом деле возражал против поездки, и Поль как будто согласился не давить больше на отца, пока не закончит свое юридическое образование. 25 марта Золя написал еще одно длинное письмо, которое показывает, сколь незрелыми были идеалы искусства обоих юношей. Письмо это часто цитировалось с целью демонстрации воззрений Золя, но Золя, который близко знал Поля, был вполне уверен в том, что, обращаясь к другу, найдет в нем адекватный отклик. Как мы увидим, письмо самого Поля к Юо от июня 1860 года доказывает, что и он в это время полностью разделял веру в академические ценности.

(Письмо Золя от 25 марта 1860. — *Дж. Л.):*

«Дорогой друг, в своих письмах мы часто говорим о поэзии, но слова «скульптура» и «живопись» попадаются в них редко, чтобы не сказать никогда. Это важное упущение, почти преступление; я постараюсь сегодня восполнить этот пробел…

Не знаю, знакомо ли тебе имя Ари Шеффера, этого гениального художника, умершего в прошлом году. В Париже не знать его — преступление, для провинции это только неосведомленность. Шеффер был страстным поклонником идеала, все его образы чисты, воздушны, почти прозрачны. Он был поэтом в полном смысле этого слова — почти не изображал реальности и брался за самые возвышенные, самые волнующие сюжеты. Найдется ли что-нибудь поэтичнее странной, душераздирающей поэзии «Франчески да Римини»? Ты помнишь этот эпизод «Божественной комедии»: в аду страшный вихрь уносит и кружит во мраке Франческу и ее любовника Паоло, сплетенных в вечном объятии. Какой великолепный сюжет! Но какой трудный. Как передать это последнее объятие, эти две души, соединенные навеки даже в аду? Как передать выражение их лиц, с которых страдание не может стереть любовь? Постарайся найти эту гравюру, и ты увидишь, что художник поборол все трудности. Я отказываюсь описывать эту картину, я только испорчу бумагу и все равно не смогу дать тебе даже неясное представление о ней».

Шеффер был слабым и сентиментальным романтиком, в чьих

худосочных идеях Золя или Поль могли в то время искать соответствия своим возбужденным чувствам. Но в своем превозношении Шеффера Золя был не одинок. Поучительно прочесть, как Гонкуры в «Манетте Саломон» определили место этого художника как лидера поэтов-живописцев в послеромантический период: «Он живописует души, белые и светящиеся души, сотворенные стихами. Он создает ангелов человеческого воображения. Жемчужины из разных шедевров, влияние Гете, проповеди св. Августина, Песнь песней с ее смятением души, страсти Сикстинской капеллы — все это он стремился перенести на свои холсты и материализовать при помощи рисунка и красок».

Золя продолжает лекцию, переходя к «реалистам», предполагая, что Поль будет согласен с ним. «Реализм» был тогда новым словом в словаре критиков, оно появилось, чтобы охарактеризовать достижения Курбе. Употреблять его начал Дюранти в 1857 году в обзоре «Реализм». Реалистическая школа, считалось, изображала «вещи, характерные в жизни в наибольшей степени». Она была призвана рисовать самых обычных людей и заурядные дела, противостоять романтическому воодушевлению и подчеркивать обычную правду, показанную с тщательной точностью. Золя, который вскоре стал употреблять термин «натурализм», желая превзойти реализм, подхватил злободневные толки без глубокого проникновения в то, о чем шла речь.

«Шеффер-спиритуалист навел меня на мысль о реалистах. Я никогда не мог понять этих господ. Возьмем, например, самый реалистичный сюжет на свете — двор фермы. Куча навоза, утки плещутся в ручье, направо фиговое дерево — вот картина, как будто лишенная всякой поэзии. Но если ее озарит луч солнца, заставит засверкать золотом солому, заблестеть воду в лужах, если солнечный луч пробьется сквозь листву дерева и рассыплется снопами света, если еще в глубине картины появится проворная девчушка, одна из крестьянок Греза, и начнет сыпать зерно птичьему семейству, тогда и эта картина станет самой поэтичной. Перед ней остановишься очарованный, вспоминая ферму, где в жаркий летний день напился такого чудесного молока.

Что значит ваше название — реалист? Вы хвалитесь, что пишете только сюжеты, лишенные поэзии! Но в каждой вещи есть своя поэзия, и в навозе, и в цветке. Или вы утверждаете, что рабски копируете природу? И раз вы не признаете поэзию, значит, в природе ее нет? Но вы оболгали природу. Я для тебя все это говорю, мсье мой друг, будущий великий художник, чтобы ты понял, что искусство едино, спиритуалист и реалист это только

слова, что поэзия — великая вещь и что вне поэзии нет спасения».

Хотя Золя ослабил свою позицию обращениями к Шефферу и Грезу, а также упоминанием личных ассоциаций, навеянных картиной, в том, что он говорит, есть большая правда. Эта правда осталась сердцевиной работы его и Поля на протяжении жизни: искусство обладает проникающей и трансформирующей силой, которую можно назвать поэзией.

«Недавно я видел сон: я написал прекрасную книгу, великолепную книгу, а ты сделал к ней прекрасные, великолепные иллюстрации. Наши два имени золотыми буквами блистают на первом листе и в этом братстве талантов остаются соединенными для потомства. К сожалению, это был только сон.

Мораль и вывод этих страниц: ты должен успокоить своего отца, усердно изучая право. Но ты должен также работать над рисунком неустанно и упорно unguibus et rostro (когтями и клювом. — *Латин.),* чтобы стать Жаном Гужоном, Ари Шеффером, наконец, чтобы суметь иллюстрировать некую книгу, которая бродит у меня в уме».

Их имена дошли нераздельными для потомства, но не в той форме текста и иллюстрации, о которой оба они мечтали в юные годы.

В письме от 16 апреля Золя не удержался от искушения преподать Полю еще порцию советов. Из его письма мы узнаем, что Поль по-прежнему вкладывал в свои письма стихотворения.

«Ты совершенно прав в том, что не сетуешь чрезмерно на судьбу. В конце концов, как ты говоришь, с двумя Любовями в сердце, к женщине и к красоте, было бы неверным отчаиваться. Ты послал мне несколько стихов, выражающих возвышенную печаль… Ты говоришь, что иногда у тебя не хватает храбрости писать мне. Не будь себялюбцем. Твои робости, так же как и твои печали, принадлежат мне. Другая фраза твоего письма также огорчила меня: «Живопись, которую я люблю, но которая мне не дается». Тебе! И не дается! Мне кажется, ты ошибаешься. Я тебе уже говорил: в художнике два человека: поэт и ремесленник. Поэтом рождаешься, мастером становишься. А ты обладаешь тем, что нельзя приобрести, у тебя есть талант. Чтобы добиться успеха, тебе надо только упражнять свои руки и стать мастером».

Мы мало знаем о ранних работах Поля; но ясно, что он считал очень трудным найти свой личный стиль или перенести на холст хотя бы частицу своих чувств и занимавших его идей. Его первые полотна независимо от качества исполнения были выполнены, можно полагать, в анемичной и сентиментальной академической манере и представляли собой по большей части копии с картин из местного музея или с гравюр из журналов. Этот

стиль достиг вершины в росписях на тему времен года, выполненных для Жа де Буффан и иронически подписанных «Энгр» — не ради унижения этого художника, а дабы посмеяться над собой. Из других примеров можно назвать копию «Поцелуя музы», которую его мать повесила у себя на стену, и «Девочку с попугаем», которую он также написал для матери.

«Я не закончу с этим предметом, если не добавлю пару слов, — продолжает Золя. — Недавно я предостерегал тебя против реализма, сегодня я хочу указать тебе на другую опасность — коммерциализм. Реалисты в конце концов творят искусство — на свой особый лад — они работают осознанно. Но коммерческие художники, те, кто по утрам трудятся ради вечернего хлеба, они пресмыкаются во прахе. Я бы не стал тебе говорить это без причины. Ты собираешься работать с… (Вильвьеем? — *Дж. Л.*), ты копируешь его картины, возможно, ты восхищаешься им. Я беспокоюсь о твоей безопасности, если ты встал на этот путь, и больше всего потому, что он, кого ты пытаешься имитировать, обладает некоторыми хорошими чертами, которые он беззастенчиво эксплуатирует и которые заставляют его картины выглядеть лучше, чем они есть в действительности. Он работает свежо, с приятностью, его кисть хороша, но все это лишь уловки для продажи, и ты ошибаешься, если останешься на такой позиции.

Искусство более возвышенно, чем все это. Искусство не ограничено складками драпировок, розовыми пятнами на щечках девственниц. Посмотрим у Рембрандта — благодаря единому лучу все его фигуры, даже самые уродливые, становятся поэтичными. Итак, я повторяю, есть неплохой наставник, чтобы научить тебя торговать, но я сомневаюсь в том, чтобы ты научился чему-либо иному из его картин. Будучи богатым, ты, несомненно, выбрал бы искусство, а не предпринимательство… Поэтому берегись преувеличенного поклонения перед твоим земляком. Перенеси твои мечты, твои милые золотые мечты на свои полотна и попытайся выразить идеальную любовь, которую ты носишь в себе. Прежде всего, и в этом-то и загвоздка, не восхищайся картинами потому, что они быстро написаны. Одним словом, в заключение, не восхищайся и не подражай коммерческому художнику».

Замечание Золя о быстрой живописи выглядит довольно забавно, так как позже Сезанн будет работать чрезвычайно медленно за мольбертом. Однако в то время Поль мог уже попробовать работать в той области, которая всегда его глубоко привлекала, а купальщиц или похищения он изображал быстро. В таких работах он использовал свободный и вдохновенный метод

— типа того, что можно видеть в его фантастических работах 1860-х годов, но в более грубом, иногда даже в яростно стремительном стиле. Можно вспомнить, что он писал Золя, выступая против переделок в картине.

Какое-то письмо или письма Золя к Сезанну осталось без ответа. 26 апреля, «в семь часов утра», Золя писал снова. «Меня пугает любое легкое облачко между нами». Он просит Поля уверить его в том, что тот не сердится на замечания, с которыми он, быть может, не согласен. «Выбери из моих слов только такие, которые ты считаешь хорошими, и выброси остальные даже без объяснений почему и отчего».

Он знает, как легко обескуражить или восстановить Сезанна против при малейшей попытке давления, и сожалеет о том, что его занесло желание продемонстрировать свою новоприобретенную умудренность (или то, что он почитал таковой). Он умоляет признать его собственное невежество в области искусства, говоря, что он всего лишь «способен отличить черное от белого», и, таким образом, не может «судить мазок». «Я ограничиваюсь тем, что говорю, нравится мне или нет сюжет, вызывает ли у меня картина в целом мечты о чем-то хорошем, возвышенном, ощущается ли в композиции любовь к прекрасному. Одним словом, не касаясь вопросов ремесла, я говорю только об искусстве, о мысли, лежащей в основе создания художника. И, мне кажется, я поступаю правильно: ничто так не противно мне, как восторженные восклицания так называемых ценителей, которые, нахватавшись в мастерских художников разных технических терминов, с апломбом выпаливают ими, точно попугаи. Другое дело ты; зная по опыту, как трудно с помощью красок воплотит^ на холсте свою идею, ты, конечно, много внимания уделяешь именно технике, ты любуешься тем или иным мазком кисти, тем или иным удавшимся оттенком и т. д. и т. д. Это естественно; фантазия, искры — все это есть в тебе самом, и ты ищешь форму, ко-торой у тебя нет и которой ты искренне восхищаешься всюду, где бы ты ее ни нашел. Но будь осторожен: форма — это еще не все, и независимо ни от чего идея должна быть для тебя выше формы. Сейчас я поясню свою мысль: картина должна быть для тебя не только совокупностью растертых красок, наложенных на холст; ты не должен все время доискиваться, в результате какого именно технического приема был получен данный эффект, нет, ты должен увидеть творение в целом и задать себе вопрос, получилось ли оно таким, каким ему надлежало быть, является ли данный художник истинным творцом. Ведь в глазах толпы почти нет разницы между мазней и шедевром. И там, и здесь есть белое, красное, мазки кисти, холст,

рама. Различие лишь в том неуловимом, том безымянном, что может обнаружить только человеком со вкусом. Вот это неуловимое «нечто», это особое отношение художника к миру, ты и должен искать прежде всего. А потом можешь пытаться рассмотреть его манеру, можешь заняться ремеслом».

Далее он продолжает о важности формы, отрицать это, рассуждает он, было бы глупо.

«Без формы можно быть великим художником только для себя, но не для других. Ведь именно форма утверждает идею, и чем возвышеннее идея, тем возвышеннее должна быть и форма. Ведь только благодаря форме художника понимает и оценивает зритель, и эта оценка бывает благоприятной лишь в том случае, когда форма совершенна. <… > Техника ремесла — это все и ничего; необходимо ею овладеть, но никак нельзя забывать, что отношение художника к миру не менее существенно. Словом, это два элемента, которые недействительны врозь, а вместе составляют некое грандиозное целое».

Если не иметь в виду утверждение о форме, которая является всего лишь средством, внешним по отношению к идее или образу, и которая используется для того, чтобы «предъявить» их, эти замечания не так глупы и расплывчаты, как их часто считают. В самом деле, в конце Золя подходит к признанию формы и идеи нераздельными противоположностями, которые в соединении творят единство произведения искусства. Но в основном, конечно, он говорит для себя и о своих собственных проблемах. Поль в Эксе не испытывал искушения стать реалистом или коммерческим художником. Он сражался в одиночку, все еще вслепую и никак не мог найти способ достижения какого-нибудь удовлетворительного результата.

Золя, перед тем как отправить письмо с советами, получил письмо от Поля, который был в тот момент настроен оптимистично. Постскриптум Золя гласит: «Я только что получил твое письмо. Оно вселило в меня сладостную надежду. Твой отец смягчается. Будь тверд, но не допускай неуважительности. Помни, что сейчас напряженный момент для твоего будущего и все твое счастье зависит от этого». Но вскоре Поль вновь впадает в уныние. Во время пасхальных каникул Байль был в Эксе и заглянул в Жа. Поль в настроении тяжкой подавленности плохо поговорил с ним, и Байль убрался обескураженным. Он писал Золя: «Когда вы видите, что я не могу выражаться в искусстве поэзии или живописи, уж не думаете ли вы, что я недостоин вас?» Добросердечный Золя отвечал: «Когда ты видишь нас, студента-художника или писаку, не умеющих утвердить себе положение в жизни, не думаешь ли ты, что мы не стоим тебя, мы, бедная

богема?» Он прилагал усилия, чтобы снова свести вместе Поля и Байля. 2 мая он писал: «Сезанн говорил мне о тебе, он признает свою вину и заверяет меня, что он постарается исправить свой характер. Так как это он заварил все дело, я думаю дать знать ему мое мнение о том, как ему следует себя повести. Я пока не начинал этого, но думаю, что бесполезно дожидаться августа, не пытаясь примирить вас».

Но в своем дружеском расположении Золя боялся показаться навязчивым и не смог говорить совершенно открыто. Он подошел к проблеме примирения более осторожно. «В твоих последних письмах ты пишешь мне о Байле. Я давно уже хочу поговорить с тобой об этом славном парне. Он не совсем такой, как мы, голова у него не jrajcˆустроена, как у нас, у него много качеств, которых у нас нет, но и много недостатков… Поверь, мы не знаем, что жизнь готовит нам. Мы в самом начале, все трое, полные надежд, все трое равны своею молодостью и своими мечтами. Возьмемся за руки, обнимемся не на время, пусть это будет таким объятием, которое предотвратит нас от падения в один злосчастный день или утешит нас, если мы все же упадем. «О чем это он бормочет?» — спросишь ты. Мой милый, мне показалось, что связь между тобой и Байлем слабеет, что одно звено нашей цепочки может порваться. И вот, опасаясь этого, я прошу тебя вспомнить наши веселые прогулки, клятву, которую мы дали, подняв стаканы, — идти всю жизнь рука об руку, одним путем. Вспомни, что Байль мой друг, что он твой друг и что если он и не во всем сходен с нами, то тем не менее он нам предан, наконец, что он меня понимает, что он тебя понимает, что он достоин нашего доверия и твоей дружбы. Если ты можешь его в чем-то упрекнуть, скажи мне, я постараюсь его оправдать перед тобой; или лучше скажи ему самому, что тебе в нем не нравится, — ничто так не опасно, как недомолвки между друзьями».

Далее Золя переходит к своим взаимоотношениям с Полем и тактично пытается подбодрить друга. «Когда я закончу учиться праву, — говоришь ты, — я буду свободен делать то, что сочту правильным, возможно, тогда я смогу присоединиться к тебе». Я уповаю на Бога, что это не одномоментная радость, а что твой отец начал раскрывать глаза на твои истинные интересы. Наверно, в его глазах я пустоголовый парень, даже дурной дружок, подзуживающий тебя в твоих мечтаниях, в твоей любви к идеалам. Должно быть, если он читал мои письма, он сурового мнения обо мне. Но хоть это и означало бы потерю его расположения, я твердо сказал бы ему в лицо то, что я говорю тебе: «Я долго размышлял о будущем вашего сына, об его счастье, и из-за тысячи доводов, которые было бы скучно перечислять, я

верю, что вы позволите ему пойти дорогою, на которую ему указывают его наклонности». Старина, это вопрос небольшого усилия, предстоит еще немножко трудной работы. Приезжай, какого черта, неужто мы совсем потеряли храбрость! Вслед за ночью наступит рассвет. Так что предоставь ей идти своим чередом, этой ночи, а когда придет заря, ты скажешь: «Довольно я спал, отец. Я чувствую себя сильным и храбрым, сделай милость, не запирай меня в конторе, дай мне обрести крылья, я здесь задыхаюсь. Будь милосерден, отец».

У нас такое чувство, что Золя довольно хорошо знал, что Луи-Огюст взял себе право открывать все письма, адресованные любому члену семьи, и что в такой критический момент, как сейчас, он будет пристально следить за почтой. Золя не прямо обращался к нему самому и надеялся таким образом подсказать Полю то, на что тот сам не отваживался. Но он, несомненно, преувеличил свои способности в области красноречия. Однако он продолжал пытаться примирить Поля и Байля, возможно, приукрашивая положение то в одном пункте, то в другом, чтобы представить дело лучше, чем оно есть. Он уверял Байля, что Поль так отвечал ему: «Из твоего последнего письма я понял, что ты боишься за нашу дружбу с Байлем. О нет, черт возьми, ведь он такой славный малый. Но ты знаешь мой характер, я не всегда отдаю себе отчет, в том, что я делаю, и, если я чем-нибудь виноват перед ним, пусть он меня извинит. Обычно мы очень хорошо ладим друг с другом, но я согласен с тобой; я был неправ на сей раз. Итак, мы по-прежнему большие друзья».

В своем письме Байлю от 14 мая Золя дает умиротворяющую версию характера Поля, подобно тому как он описывал характер Байля Полю. Похоже, он основывался на том, что как будто его корреспонденты не показывали его письма друг другу.

«Ты видишь, мой дорогой Байль, я правильно рассудил — это было только легкое облачко, которое исчезает, как только подует ветер. Я тебе говорил, что старина Поль часто не знает, что он делает, он сам в этом признается, и, когда он нас огорчает, виноват не он, а злой демон, который омрачает его ум. Я повторяю тебе, у него золотое сердце, это друг, который нас понимает, такой же безумец, как и мы, такой же мечтатель…»

При всем своем такте и старании Золя понимал, что свести вместе двух старых друзей будет нелегко. 2 июня он писал Байлю: «Старик Сезанн пишет мне в каждом письме, чтобы я напоминал тебе о нем. Он спрашивает твой адрес и собирается писать тебе часто. Я удивился тому, что он его не знает, и это показывает, что не только он тебе не пишет, но и ты хранишь молчание по отношению к нему. Все же, поскольку его просьба выражает его

добрые намерения, я удовлетворю ее. Таким образом, легкие неприятности исчезнут и превратятся в легенду».

Байль, на которого больше не влияло горячее присутствие обоих друзей, тем временем повернул в сторону от их идей, мало совместимых, как он полагал, с его карьерой. Он упрекал Золя за то, что он «не обращал храброе лицо к реальности, не пытался завоевать место в жизни», которым можно было бы гордиться. Золя отвечал: «Мой бедный друг, ты рассуждаешь как дитя. Реальность — это не более как пустое слово для тебя». Далее он возражал: «Ты говоришь о фальшивой славе поэтов, ты называешь их безумцами, ты заявляешь, что не так глуп, чтобы пойти и помереть на чердаке ради рукоплесканий, как им свойственно».

Тринадцатого июня Золя писал Полю: «Почему ты ничего не сообщаешь больше о праве? Что ты собираешься с ним делать? У тебя по-прежнему не ладится с ним?» Дальше он делает замечание, которое показывает, сколь глубоко и Золя, и Поль были погружены в атмосферу счастливых летних дней во времена их юности и сколь быстро теперь они отступали. «Ты говоришь, что иногда перечитываешь мои письма. Я тоже часто доставляю себе это удовольствие». Он имеет в виду письма Поля. 25 июня он снова пишет: «Судя по последнему письму, ты пал духом; ты даже сказал, что собираешься вышвырнуть кисти за окно. Ты жалуешься на одиночество, тебе скучно. Да, эта ужасающая скука — наша общая болезнь. Это язва нашего века. И разве упадок духа не является одним из последствий сплина, который буквально душит всех нас? Ты прав, будь я с тобой, я попытался бы утешить тебя, подбодрить. Вчера я встречался с Шайяном. Как ты заметил, это малый, в котором есть нечто поэтическое. Чего ему не хватает, так это направления. Я знаю, как ты ненавидишь толпу, поэтому говори только себе и прежде всего не бойся наскучить мне».

Поль должен был страдать, зная, что другие его знакомые по художественной школе — Солари, Вильвьей, Шайян, Трюфем — отправились в Париж. Золя постоянно возвращался к задаче подбодрить его. «Пусть накажет меня Бог, если, восхваляя перед тобой искусство и мечтательную лень, я окажусь твоим злым гением. Но нет, этого не может быть. Злой гений не может скрываться в недрах нашей дружбы, не может увлечь к гибели нас обоих. Соберись же с духом! Возьмись опять за кисти и дай волю воображению. Я верю в тебя, и если я толкаю тебя к беде, то пусть эта беда падет на мою голову. Главное, не теряй мужества и хорошенько обдумай все, прежде чем встать на этот тернистый путь…

Подобно потерпевшему кораблекрушение, который хватается

за плывущую доску, так я схватился за тебя, старина Поль. Ты поймешь меня, твой характер родствен моему. Я нашел друга и возблагодарил небеса. В разное время я боялся потерять тебя, но сейчас это кажется невероятным. Мы знаем друг друга слишком хорошо, чтобы плыть врозь».

В июле Золя вновь пространно возвращается к задаче наставления и подбадривания павшего духом Поля. Прежде чем он закончил большое письмо, пришли новости из Экса. Нет сомнения в том, что то, что удерживало Поля, было уже не только сопротивлением отца. Как только его отъезд в Париж становился более вероятным, его сомнения тут же возрастали. Он боялся неизвестности вообще и пугался также того, что в мире столичного искусства будет чувствовать себя дураком с его ограниченной провинциальностью, с набором надежд, основанных на отсутствии критериев.

Золя писал: «Я только что получил письмо от Байля и совершенно его не понял. Вот фраза, которую я прочел в его эпистоле: «Почти наверняка Сезанн отправится в Париж — вот радость-то!» Он пишет это с твоих слов? Ты действительно давал ему надежду, когда он недавно был в Эксе? Или, может, это он все по-прежнему мечтает? Может, он принимает твое намерение за решенный факт? Повторяю, я не понял. Заклинаю тебя сказать мне прямо в следующем твоем письме, как обстоят дела. В течение трех месяцев я говорил себе, основываясь на полученных письмах: он едет, он не едет. Постарайся, ради бога, не подражать флюгеру. Вопрос слишком серьезен, чтобы постоянно перестраиваться от черного к белому. Правда, какая твоя позиция?»

Но это было как раз то, на что Поль не мог ему ответить, ибо не знал сам, раздираясь между сражениями с отцом и борьбой с самим собой и своей нерешительностью. 25 июля Золя писал Байлю, что в последнем письме он задавал несколько вопросов: «Новости Экса, о которых Сезанн уклоняется писать». В другом письме этого месяца он замечает: «Восхитительное выражение я нашел в одном из писем Сезанна: «Я питомец иллюзий». Это могло быть сказано в связи с предполагаемым путешествием в Париж и напоминало тему Потерянных Иллюзий бальзаковских героев, которые отправлялись завоевывать Париж. 1 августа Золя все еще пытался выяснить, что же у Поля было на уме. Он как раз получил письмо из Экса и присоединился к обсуждению вопроса о том, может ли художник заново переделывать что-либо уже сделанное. Он соглашался с Полем, что не может. «Итак, я вполне согласен с тобой — надо работать добросовестно, сделать все, что в наших силах, отшлифовать материал, чтобы как можно лучше

приладить все части и создать единое целое, а потом уж предоставить творение его доброй или злой судьбе, не забыв надписать на нем дату его создания». Байль, по словам Сезанна, смотрел на искусство, как на святыню. «Это означает, что он мыслит, как поэт», — замечает Золя. «Читая твои прошлогодние письма, — продолжает он, — я наткнулся на маленькую поэму о Геракле на распутье между Пороком и Добродетелью». Золя вспоминает о ней в связи с невозможностью для Поля сделать выбор на распутье своей жизни. Для Поля, как мы помним, Право (или Закон — Droit) неразрывно переплетено с родительским авторитетом, Порок или Левое — это Искусство, которое для него неотделимо от телесных наслаждений. Таким образом, авторитеты (Отец — Цицерон — Гамилькар — Закон — Деньги и тому подобное) ощущались как силы, отрывающие его от свободных порывов художественного выражения и любовного опыта. Вот почему, когда он наконец отпустил себя, многие его картины долго включали в себя мотивы оргий, похищений и насилия, искушения.

В том же письме Золя сравнивает свои стихи с произведениями Поля, и, несмотря на свой идеал «чистоты» стиля, он справедливо распознал большую силу и образность стихов Сезанна, которые хоть и были быстро и подчас небрежно набросаны, исторгались непосредственно из его внутренних борений.

«Распевая, чтобы петь, и совершенно беззаботно, ты используешь много причудливых выражений, в основном забавные провинциальные обороты. Я далек от того, чтобы считать это преступлением, особенно в наших письмах, напротив, я в восторге. Ты пишешь мне, и я благодарю тебя за это. Но толпа, старик, весьма требовательна. Недостаточно просто говорить. Надобно говорить хорошо… Чего не хватает моему доброму Сезанну, спросил я себя, чтобы стать большим поэтом? Чистоты языка. У него есть идея; есть энергичная, своеобразная форма, но все портят провинциализмы, варваризмы и т. д. Да, старина, ты больше поэт, чем я. Мой стих, пожалуй, более правилен, до твой безусловно более поэтичен, более правдив; ты пишешь сердцем, а я рассудком…»

Но то, что Золя считал провинциализмами, было при глубоком рассмотрении укоренено в художественном видении Сезанна: обращение к частному, к уникальному моменту бытия во всех его особенностях и выразительности. И этот принцип он использовал тем или иным образом во всех областях и во все периоды своего творчества. Золя, сражаясь за то, чтобы достичь очищенного литературного стиля, кончил тем, что пришел

обратно к той точке, которая для Поля была основной. К тому времени, когда была написана «Западня», он сумел овладеть реалистическим диалогом (как в социальном, так и в психологическом плане). Золя понял тогда, что он не сможет вставлять такие диалоги в литературно рафинированное повествование без явной фальши. В результате он добился нового вида романного единства тем, что писал все произведение в стиле, основанном на реализме диалогов. В этом заключается одна из точек сходства, как художественного, так и эмоционального, между Золя и Сезанном.

Надежда о совместном летнем отдыхе в Эксе провалилась. Золя был так измотан свой службой в доках, что после июня он ее забросил. Он был слишком беден и писал с горечью, что не может отправиться на юг, в место, где «у него есть так много всего, что надо посмотреть, — росписи Поля, усы Байля». Мы упоминали уже, что Поль расписывал стены в Жа де Буффан, темой предположительно были четыре времени года.

Золя был плох. «Я поглощен скукой. Я не веду достаточно активной жизни, подходящей для моей конституции, мои нервы столь расшатаны и напряжены, что я нахожусь постоянно в состоянии душевного и физического возбуждения. Я не могу ни за что приняться». Он начал страдать от ипохондрии, которая надолго овладевала им. 21 сентября он просил Байля «сказать доброму старому Сезанну, что я в тоске и не могу ответить на его последнее письмо». Продолжать свои обычные подбадривания сил у Золя больше не было. «Ему писать мне почти бесполезно, пока вопрос о его поездке не решится».

Однако 24 октября в общем письме Полю и Байлю Золя писал: «Этим утром я получил письмо от Поля» и принялся подвергать Поля танталовым мукам, описывая натурщиц. «Описание твоей модели сильно позабавило меня. Шайян утверждает, что здесь натурщицы весьма доступны, хотя и не всегда свежайшего качества. Можно рисовать их днем и ласкать их ночью, хотя термин «ласкать» чересчур мягкий. Сколько платишь за позирование днем, столько выкладываешь и за ночные позы. А что до фиговых листочков, то их в мастерских и не знают. Натурщицы раздеты в них точно так же, как они ходят дома, и любовь к искусству прикрывает то, что могло бы показаться чересчур возбуждающим в их наготе. Приезжай и посмотри».

Его собственное состояние ухудшилось. Росла сонливость, умножаемая бедной едой — хлебом с сыром или хлебом, смоченным в масле. Скудное имущество было в закладе. Алексис позже описывал его в этот период «оставленного на парижской

мостовой без положения, без источников дохода, без будущего». К тому же Золя ощущал, что на нем висят еще проблемы Байля и Поля.

Глава 2
Поль в Париже
(1861)



Поль работал не только в мастерской Жибера, но и на пленэре, даже зимой, сидя на «замерзшей земле и не обращая внимания на холод». Золя признавался: «Эти известия порадовали меня, так как я понял из твоего постоянства твою любовь к искусству и то рвение, с которым ты предаешься работе». Первые разделы «Исповеди Клода» показывают нам духовную историю Золя в этот период. «Вся эта книга, — говорится в предисловии, — представляет собой историю конфликта между мечтой и реальностью». Клод, деревенский парень, который воспринял историю Мюрже из «Жизни богемы» чересчур серьезно, бьется за отыскание своего места в Париже. Со своим литературным подходом к жизни, естественно, он пытается поднять падшую женщину (вспомним «Марион Делорм» Гюго или «Даму с камелиями» Дюма). Он терпит неудачу с выбранной им девицей Лоране, но неожиданно преуспевает с Мари, подружкой живущего по соседству студента. Похоже, что опыт Клода описан по жизненным впечатлениям самого Золя, пережитым зимой 1860–1861 годов. Он рассказал историю Байлю, не выводя самого себя на сцену, а с Полем был более откровенен. «Я выбрался из тяжелой школы, которая есть настоящая любовь». Он пообещал рассказать подробнее, когда они встретятся. «Я сомневаюсь, чтобы я смог изъяснить словами весь болезненный и радостный опыт, который мне довелось пережить. Но результатом этого явилось то, что у меня теперь есть богатство впечатлений, и, стало быть, зная этот путь, я смогу быть проводником для друга,

оберегая его безопасность. Другой результат заключается в том, что я приобрел иной взгляд на любовь, который весьма поможет мне в работе над той вещью, которую я собираюсь писать».

Предположительно к этому периоду относится анекдот (записанный Алексисом и Гонкурами). Одной холодной ночью ему пришлось так туго, что он отдал свое пальто подружке, чтобы она заложила его, через два дня он отдал ей брюки и вынужден был остаться в постели, завернувшись в простыню. Девица заметила, что он выглядел «как арабский шейх». «Исповедь» пересказывает историю без этого замечания. Золя утверждал, что почти не замечал стоявших перед ним в то время проблем. «Он никогда не был более счастлив, чем тогда, лишенный всего», — передают Гонкуры.

Неудача Клода с Лоране была смертельным ударом по его идеализму; нет сомнения в том, что подобная перемена произошла и с самим Золя. Он жил и развивался тогда без возвышенных разговоров, без сверхромантических идей времен Экса, в русле которых Поль все еще бился в эти годы. «Я ужасно сомневаюсь, не являются ли все наши мечты ложью, — говорит Клод, — я чувствую себя мелким и ничтожным перед лицом той реальности, которую я очень смутно представлял. Бывают дни, когда в лучах и благоуханьях появляются мерцающие видения, к которым я никогда не могу приблизиться; тогда передо мной мелькают проблески вещей, как они есть. И я осознаю, что они есть только лишь для того, чтобы помочь найти жизнь, действие и правду». Золя оглядывался вокруг и обратил внимание на супружескую чету из соседней квартиры, Жака и Мари. Он был очарован той аурой, которая истекала из их спокойного и заурядного бытия. «Вот мир, которого ты не знаешь, я жажду открыть каждое сердце и душу, я опишу этих живущих вокруг людей. Далее он добавляет: «Они живут такой странной жизнью, что, наблюдая их, я почувствовал, что смогу явить на свет новые истины».

Эти строки дают нам ключ к сущностному элементу творческой эволюции Золя. В той же степени, что он был погружен в призрачный мир мечты (общий мир с Полем), он чувствовал силу, исторгавшую его вон, в странный внешний мир, который он с любопытством исследовал, будто это была какая-то другая планета. Но напряжение между знакомыми романтическими представлениями и странностями окружающей действительности никогда не исчезало. С начала и до конца это обеспечивало творческую силу исследованиям Золя, которым он дал обманчивое имя натурализма. То, в чем он нуждался, дабы победить мерцающие видения (а также, дабы впитать их), было

«откровенное исследование вещей, как они есть». Точно так же и Поль, снедаемый видениями («в мечтательные часы, словно в тумане, скольжение изящных форм»), должен был изо всех сил бороться за художественный метод, который развенчал бы тайну и дал бы ему твердый контроль над вещами «как они есть». Такой подход обеспечивал новое осмысление и полноту взаимосвязи между вещами. Подчеркнем еще раз: если мы посмотрим достаточно глубоко, мы увидим чрезвычайную близость проблем, стоявших как перед Золя, так и перед Полем, а также пути их разрешения — хотя воплощенные решения вышли весьма различными.

22 апреля 1861 года Золя написал очередное длинное письмо Байлю, который рассказал ему, что Луи-Огюст предполагает, что он (Золя) оказывает дурное влияние на Поля и совращает его с достойного пути делания денег. Весьма возмущенный, Золя отвечал: «Спасибо за письмо. Оно меня огорчило, но было полезным и нужным. Неприятное известие оказалось для меня не таким уж неожиданным, и я и раньше понимал, что нахожусь под подозрением. Я чувствовал, что семья Поля считает меня своим противником, почти врагом. Ясно, что наши воззрения на жизнь так различны, что мсье Сезанн не может: испытывать ко мне симпатии. Что я могу сказать? Все, что ты сказал мне, я уже знал, но не отваживался признаваться в этом себе. Прежде всего я не могу поверить, что они приписывают мне такие злодейства и видят в моей братской дружбе только хладнокровный расчет.

Должен признаться, что подобные обвинения скорее опечалили, чем удивили меня… Вот что я почитаю высшей мудростью:.быть добродетельным, благородным, любить добро, прекрасное и тому подобное, не пытаясь уверить весь мир в своей добродетели, благородстве, не протестуя, когда кто-либо пытается обвинить во зле или слабости.

Но в настоящее время трудно последовать этому пути. Как друг Поля, я хотел бы, чтобы его семья меня любила, по крайней мере уважала. Если кто-нибудь безразличен мне из тех, кого я лишь случайно встречаю и не должен видеть вновь и кто услышит клевету обо мне и поверит ей, я предоставляю таким думать, как они хотят, даже не пытаясь изменить мнение. Но это другое дело. Желая любой ценой остаться Полю братом, я часто вынужден сталкиваться с его отцом. Я вынужден появляться перед человеком, который лишь презирает меня и кому я могу заплатить лишь презрением.

С другой стороны, я никоим образом не хочу посеять тревогу в этом семействе. Пока мсье Сезанн видит во мне лишь интригана и пока он видит, что его сын связан со мной, он лишь продолжает

гневаться на сына. Я не хочу, чтобы так было, я не могу сохранить молчание. Если Поль не готов открыть глаза отцу самостоятельно, сделаю это сам. Мое возвышенное презрение должно уступить здесь другим чувствам. Я не могу допустить, чтобы в голове отца моего друга оставались какие-либо сомнения. Это будет означать, повторяю, конец нашей дружбы или конец всех столкновений между отцом и сыном».

Луи-Огюст с его убеждением, что только деньги определяют все интересы и занятия, мог считать все попытки Золя склонить Поля к поездке в Париж стремлением молодого честолюбивого человека использовать богатого друга; Золя был безнравственным типом, который красивыми словами подкрашивал привлекательность безделья и распущенности. Глубоко уязвленный, Золя продолжал свои бесконечные анализы и самооправдания. В последние месяцы он стал сомневаться и в Байле и, наверно, полагал, что даже старый друг с его новоприобретенной жизненной мудростью и стремлением к успеху фактически более симпатизировал Луи-Огюсту, чем признавался в этом.

«По-моему, вот в чем дело: мсье Сезанн видит, как рушатся его планы, — будущий банкир оказался художником, почувствовав за спиной орлиные крылья, хочет покинуть родное гнездо. Мсье Сезанн, удивленный таким превращением и такой жаждой свободы, никак не может поверить, что можно предпочесть живопись банковскому делу и вольный воздух — пыльной конторе. Мсье Сезанн решил во что бы то ни стало найти отгадку. Он не хочет понять, что Бог, создав его банкиром, его сына создал художником. Подумав хорошенько, он решил, что все идет от меня, что я создал Поля таким, каким он стал сейчас, что я отнимаю у банкира его самую дорогую надежду. Наверно, были разговоры о дурном обществе, и вот Эмиль Золя, литератор, стал интриганом, дурным другом и т. д. Это тем печальнее, что это смешно. Если мсье Сезанн этому верит, то это глупо, а если из расчета делает вид, что верит, то просто подло. К счастью, Поль, наверно, сберег мои письма. Прочтя их, можно видеть, каковы мои советы и толкал ли я его когда-нибудь на дурной путь. Наоборот, много раз я ему излагал отрицательные стороны поездки в Париж и настоятельно советовал не раздражать отца. В советах, которые я иногда давал Полю, я всегда делал оговорки. Видя, что с его характером будет трудно служить, я говорил ему об искусствах, о поэзии, но без всякого расчета. Да, я хотел, чтобы он был со мной, но никогда, высказывая эго желание, я не советовал ему бунтовать. Одним словом, все мои письма продиктованы дружбой, и в них говорится только то, что

подсказывало мне мое сердце. Мне не может быть вменено в вину воздействие этих слов на Поля; я возбудил его любовь к искусству помимо моей воли, и оно могло быть вызвано любой другой причиной».

В самом деле, когда мы осознаем, какую чудовищную борьбу приходилось вести Полю — и против сопротивления отца, и против своих собственных сомнений и страхов, мы вправе спросить, порвал бы он когда-нибудь с Эксом (банком и правом) и отправился ли бы в Париж изучать искусство, если бы не Золя. Несомненно, ничто не заставило бы его прекратить возиться с красками, но без Парижа и дружбы с Писсарро и Моне вряд ли он развился бы в художника.

Золя еще пространно изливал соображения о своей роли в семейных сценах у Сезаннов, а в конце того письма появляется неожиданное восклицание: «Я прерываю этот сверхбыстрый и несовершенный анализ, чтобы крикнуть: я видел Поля!!! Я видел Поля, понимаешь ли ты всю музыку этих слов. Сегодня утром в воскресенье я еще дремал, когда услыхал его голос на лестнице, он несколько раз позвал меня. Я открыл ему дверь, дрожа от радости, и мы бурно обнялись. Потом он успокоил меня насчет чувств его отца ко мне; он уверяет, что ты немного преувеличил. Его отец хочет меня видеть, и я пойду к нему сегодня или завтра. Потом мы вышли позавтракать, выкурили несчетное количество трубок в садах и парках и расстались. Пока его отец будет здесь, мы сможем видеться только изредка, но через месяц мы думаем поселиться вместе».

Почему Поль не писал? Можно полагать, он не был уверен до последнего момента, беспокоясь о разрешении отца и теряясь в своих собственных сомнениях. Но вот барьеры наконец оказались позади. Он присоединился к Золя в предвкушении «венков и любви, которые Господь приготовил для наших двадцати лет». Он, который никогда до этого не уезжал далеко из Экса, должен был перенести многочасовое путешествие поездом с болезненным возбуждением, глядя на новые виды в долине Роны, на прямоугольники полей и виноградников. В то время экспресс от Марселя до Парижа шел около двадцати часов.

Луи-Огюст, который взял в Париж вместе с Полем еще дочь Мари, оставался в городе несколько недель, потом уехал, обещав высылать каждый месяц по 250 франков, что было намного больше расчисленного Золя в качестве прожиточного минимума для молодого художника. Сумма вскоре была увеличена до трехсот франков, выплачивавшихся Ле Хидье, парижским корреспондентом экского банка. Поль сначала жил в маленькой гостинице на улице Кокьюлер, поблизости от Центрального

рынка, там, где он останавливался с отцом. Таким образом, он не переехал, чтобы присоединиться к Золя. Возможно, его отец возражал против слишком тесного сближения, более вероятно, что сам Поль не захотел терпеть ограничения. Он снял меблированную комнату на улице Фейантин на левом берегу Сены. Там он был недалеко от Золя, обитавшего близ Пантеона; после переездов с места на место Золя утвердился на улице Суффло в населенном проститутками доме, куда часто наведывалась полиция.

Золя сразу потащил Поля смотреть работы Шеффера и фонтан Жана Гужона. Вдвоем они ходили в музеи и на выставки. Воскресенья они собирались проводить в экскурсиях по пригородам Парижа. Сначала все шло гладко. Поль по утрам писал или рисовал в Академии Сюиса на острове Ситэ (на углу бульвара Палэ и набережной Орфевр). После полудня он делал копии в Лувре или отправлялся в мастерскую Вильвьея. В Академию Сюиса мог поступить каждый, заплатив определенную сумму в месяц за натуру и накладные расходы. Поль работал, как ему нравилось, пастелью, акварелью, маслом, используя натуру или по своему собственному вдохновению. Господствовала полная свобода метода с молчаливым пониманием того, что советы не должны быть грубыми. Папаша Сюис, основатель Академии, был некогда натурщиком. Множество знаменитых художников пользовались его заведением из-за свободы, которую они здесь имели, — Делакруа, Бонингтон, Изабе, Курбе и другие. Всего за пять или шесть лет до того, как Поль впервые робко заглянул внутрь, в Академии работал Мане, а за несколько месяцев — Моне, отбывавший теперь воинскую службу в Алжире. Мастерская помещалась на третьем этаже, куда вела грязная, старая деревянная лестница, закапанная следами крови, которые оставляли пациенты зубного врача, практиковавшего ниже. Вывеска последнего была видна издалека: «Sabra Dentiste du Peuple». Иногда люди с зубной болью по ошибке открывали дверь и застывали перед обнаженными моделями. Три недели в месяц натурой у Сюиса были мужчины, одну неделю — женщины. Мастерская открывалась в 6 часов утра, были, кроме того, еще вечерние классы с 7 до 10 часов.

Сначала Поль часто бывал у Золя и Вильвьея с его прелестной женой, но через несколько недель он замкнулся в себе и стал избегать их. Спустя немного дней после приезда Поля, 1 мая, Золя писал Байлю о том, как они с Полем ходили в воскресенье на художественную выставку.

«Поля я вижу очень часто. Он много работает, и это иногда нас разлучает, но я не жалуюсь на то, что, увлеченный работой,

он иной раз ленится зайти ко мне. У нас пока еще не было никаких развлечений или, вернее, о тех, которые мы себе наскоро устраивали, не стоит и писать. Завтра, в воскресенье, мы собирались поехать в Нейи провести день на берегу Сены, купаться, пить, курить и т. д. Но вот погода хмурится, дует ветер, холодно. Прощай, наш чудесный денек! Я хорошенько не знаю еще, на что мы его потратим. Поль собирается писать мой портрет».

Поль жил ограниченной и простой жизнью. Бедность была для него чем-то умозрительным, тем, чего в точности он не понимал. Он, наверно, был шокирован, когда увидел, в каких условиях обитал Золя в пользующемся дурной репутацией доме, щеголяя в заношенном пальто и потертых брюках. Однако, предоставленный самому себе, он должен был почувствовать нечто вроде беспомощной несчастности, подобной той, что испытал Милле, приехав из Нормандии в «черный, грязный, дымный Париж» в январе 1837 года. Милле писал: «Свет уличных фонарей, полускрытых туманом, обилие экипажей, перегоняющих друг друга, узкие улицы, запахи и атмосфера Парижа подействовали на меня так, словно удушали меня. Я был переполнен рыданьями, с которыми не мог справиться. Я стремился быть сильнее своих чувств, но они полностью подавили меня. Я лишь кое-как сумел справиться со слезами, сполоснув лицо пригоршнями воды из уличного фонтана». Также и Валлес в автобиографическом романе, высоко оцененном Полем, описывал ощущение одиночества, которое производит Париж на провинциального парня. «Париж, 5 утра. Мы приехали. Какая тишина! Все выглядит мертвенно-бледным под печальным полусветом раннего утра; есть какое-то деревенское одиночество в этом спящем Париже. Это меланхолия заброшенности. Холодно от рассветного морозца, последняя звезда глупо поблескивает на плоской синеве неба. Я чувствую себя подобно Робинзону, выброшенному на пустынный берег, в страну без деревьев и красных домов. Дома высоки и траурны, они похожи на слепых со смеженными веками со своими закрытыми ставнями. Носильщики возятся с багажом. Это мой».

Но Поль также должен был замечать проблески роскошного Парижа, который рождался в его юношеских мечтах. Вторая империя была на вершине блеска и элегантности; пышные дамы полусвета прогуливались по улицам, величественно проплывая мимо или тщетно расточая свои чары. Фотографии знатных куртизанок продавались в магазинах наряду с фотографиями государственных деятелей. Об их похождениях свободно рассказывали газеты, они по-королевски приглашали своих

поклонников в собственные ложи в Оперу. В 1860 году они демонстрировали себя на скачках в Сатори и были сочтены образцом моды и украшений. Принцессы и герцогини присутствовали на балу у вульгарной куртизанки Коры Перл, чья минимальная цена за ночь была 50 луидоров; в 1869 году на скачках в Бадене принцессы и вся остальная знать не могли заехать за ограду на поле, эта честь была оставлена за Корой и актрисой Ортанс Шнайдер. Респектабельные дамы и господа ходили к Тортони или в «Кафэ Англэ», в то время как бедному студенту-художнику приходилось носить свою закуску в кармане. Во всем чувствовалась лихорадочная атмосфера стремительных перемен и безрассудной экстравагантности, глубоко чуждых провинциальному юноше со смутными, но весьма честолюбивыми мечтами. Процветали биржевая спекуляция и железнодорожное строительство. Барон Осман резал Париж на куски, прокладывая бульвары. Это было задумано отчасти с целью предотвратить появление баррикад (что уже было в 1848 году), путем создания широких прямых линий, в случае необходимости простреливаемых артиллерией. Севастопольский бульвар (теперь бульвар Сен-Мишель) был уже проложен, закладывались Рю де Ренн и другие главные артерии.

При таком обилии впечатлений, а также терзаясь проблемой найти свое место в дружелюбной, но грубоватой атмосфере у Сюиса, Поль пережил возрождение всех страхов и сомнений. Письмо, которое он 4 июня написал своему другу Жозефу Юо (тот в 1864 году приехал в Париж поступать в Художественную школу), очень ценно тем, что показывает, сколь смутны были представления Сезанна и как он воспринимал академические ценности. «Мой дорогой Жозеф, разве я могу забыть тебя? Черт побери, забыть тебя и твою обитель, где собирались твои друзья и братья, забыть твоего брата и доброе вино Прованса. Знаешь, а здешнее вино совершенно ужасно. Я не хочу в этих нескольких строках впадать в элегический тон, но, должен признаться, на душе у меня довольно безрадостно. Живу так себе, потихоньку, полегоньку. У Сюиса я занят с 6 утра и до 11. Питаюсь я из расчета 15 су за обед. Это немного, но что поделаешь. С голоду пока не умираю.

Я думал, что, уехав из Экса, я оставлю там преследующую меня тоску. Но место переменилось, а тоска последовала за мной. Я оставил только родителей, друзей, некоторые привычки, вот и все. Однако почти целый день я гуляю. Подумай только, я видел Лувр, Люксембург и Версаль. Ты знаешь, огромные картины, которые скрыты в этих великолепных зданиях, потрясающие, ошеломляющие, сногсшибательные картины. Но не думай, что я

стал парижанином.

Еще я побывал в Салоне. По-моему, это подходящее место для молодого ума, для ребенка, который только приобщается к искусству и выражает, что думает: там встречаются все вкусы, все жанры. Я могу пуститься в красивые описания и усыпить тебя. Скажи спасибо за то, что я тебя милую.

Я видел бой — Ивона — беспощадный.
А рядом Пильс. Его талант отрадный
Героев все поет, каких не помнишь ты.
Под стать портретам их оригиналы,
Висят министры, есть и генералы,
И дева небывалой черноты.
И свет луны почти как настоящий,
И ручеек, и солнца зной палящий.
А там, смотри, тупая морда турка,
Сахарские пески, российские снега,
А там ребенка хрупкая фигурка,
В подушках пурпурных вполне нага
Красотка свежая. Всего не перечесть,
Но все свежо, амуры с облаками
И пухлые девицы с зеркалами,
Жером, — а там Амон, Глез — рядом Кабанель,
Мюллер, Курбе, Гюбен оспаривают честь Победы…».

(Перевод В. Левика)

Включение Курбе в ряд худших академистов лишь доказывает, насколько в сознании Поля в то время были перемешаны все ценности и критерии. На живопись он все еще смотрел поверхностно. Старые мастера потрясли его, и он никак не мог разобраться в современных тенденциях; самое большее, что он мог заметить, это то, что существовала мешанина разнообразных манер. Не заметно, чтобы он осознал значение Курбе, он даже еще не открыл Делакруа и ничего не знал о Коро, равно как и о других живописцах со свежим видением. Он продолжает письмо восхвалением Мейсонье за его тщательно выписанные композиции.

«(Я исчерпал все свои рифмы, я уж лучше замолчу, слишком смел был бы замысел описать тебе эту роскошную выставку.) Там есть еще великолепный Мейсонье. Я почти все осмотрел и собираюсь пойти еще раз. Вот так я развлекаюсь. Сожаления ничему не помогают, поэтому я не буду говорить, как я сожалею, что тебя нет со мной и мы не можем посмотреть все это вместе, но, черт возьми, я сожалею.

Мсье Вильвьей, у которого я работаю каждый день, передает тебе тысячу приветов, так же как и наш друг Бурк, его я вижу время от времени. Шайян тебе посылает сердечный поклон. Кланяйся Солари, Фелисьену, Рамберу, Леле, Фортису. Тысячу «бомб» всем. Сообщи мне, чем кончилась жеребьевка у всех друзей. Кланяйся от меня своим родителям, желаю мужества, хорошего вермута, поменьше огорчений и до свидания.

Прощай, дорогой Юо, твой друг Поль Сезанн.

P. S. Тебе кланяется Комб, с ним я сейчас ужинал, Вильвьей сделал эскиз к чудовищно большой картине, высотой 14 футов, а фигуры будут двухметровые и больше.

У великого Г. Доре есть в Салоне преизумительные картины. Еще раз прощай, мой дорогой, до встречи, когда мы с тобой с удовольствием разопьем бутылочку.

П. Сезанн, ул. д'Анфер, 39».

В письме нет ни слова о Золя. Конечно, все получалось не так чудесно, как он себе представлял. Поль в своей растерянности, чувствуя себя потерянным и зажатым между недостижимыми старыми мастерами и помпезными академистами, которые все еще заслоняли ему весь горизонт, должен был испытывать невозможность обсуждать положение со своим старым другом, чьи добрые слова поддержки приводили его в неистовство и чьи грезы об успехе пробуждали в нем смущение и сопротивление. Золя также, к своему разочарованию, почувствовал необходимость увидеть Поля в более критическом свете. Теперь он более остро осознал элементы противоречия в характере Поля — твердое упрямство, таящееся в гуще разных сомнений. Естественно, что он решил облегчить себя в письме Байлю от 10 июня.

«Я редко вижу Сезанна. Увы! Теперь не то, что в Эксе, когда нам было по восемнадцать, когда мы были свободны и не заботились о будущем. Наши обязанности перед жизнью, то, что мы работаем в разных местах, все это отдаляет нас друг от друга. Утром Поль идет к Сюису, я остаюсь писать у себя в комнате. В одиннадцать часов мы завтракаем, каждый сам по себе. Иногда в полдень я отправляюсь к нему, и тут он работает над моим портретом. Потом на остаток дня он идет рисовать к Вильвьею; он ужинает, рано ложится, и я его больше не вижу. Разве таковы были мои надежды? Поль все тот же чудесный своенравный малый, которого я знал в коллеже. В доказательство того, что он все такой же своенравный чудак, мне достаточно сказать тебе то, что, едва приехав сюда, он уже начал говорить о возвращении в Экс; три года бороться за переезд в Париж и потом вдруг ни в грош не ставить свою победу. Перед таким характером, перед

такими непредвиденными и неблагоразумными поворотами, признаюсь, я немею и прячу в карман свою логику. Доказать что-либо Сезанну — это все равно что уговорить башни собора Парижской богоматери, чтобы они станцевали кадриль. Может быть, он и скажет «да», но ни на йоту не сдвинется с места. И заметь, что с возрастом его упрямство все усиливается, хотя разумных причин для этого не становится больше. Он сделан из одного куска, жесткого и твердого на ощупь; ничто его не согнет, ничто не может вырвать у него уступки. Он не хочет даже об-что думает, терпеть не может споров, во-первых, потому, что разговоры утомляют, во-вторых, потому, что, если его противник оказался прав, пришлось бы изменить свое мнение. И вот он очутился в гуще жизни, причем со своими определенными идеями, которые согласен менять только по собственному усмотрению. Впрочем, в остальном он замечательный малый: всегда во всем с вами согласен, потому что ненавидит споры, но от этого не перестает думать по-своему. Когда язык его говорит «да» — сам он по большей части думает «нет». Если он случайно выскажет противоположное мнение, а вы его оспариваете, он горячится, не желая разобраться в сути дела, кричит, что вы ничего не понимаете в этом вопросе, и перескакивает на другое. Попробуй-ка поспорить, да что там, просто поговорить с этим упрямцем, ты ровно ничего не добьешься, зато сможешь наблюдать весьма своеобразный характер. Я надеялся, что с возрастом он хоть немного изменится, но вижу, что он такой же, каким я его оставил. И вот я придумал простой план, как вести себя с ним: никогда не перечить его своенравию, самое большее, давать ему лишь косвенные советы; а что касается продолжения нашей дружбы — положиться на его добрую натуру, никогда не навязывать ему своей особы, словом, совершенно стушеваться, всегда встречать его весело, искать его общества, не надоедая ему, и сохранить с ним близость лишь постольку, поскольку он этого желает. Такая позиция, может быть, удивляет тебя, однако же она логична. Я знаю, что у Поля по-прежнему доброе сердце, что это друг, который умеет понимать и ценить меня. Но поскольку у каждого из нас свой характер, из благоразумия я должен приспосабливаться к его настроениям, если не хочу спугнуть нашу дружбу. Быть может, чтобы сохранить твою, я прибег бы к уговорам, — с ним это значило бы потерять все. Не думай, что между нами что-нибудь произошло, мы по-прежнему близки, и, может быть, не очень кстати, из-за случайных обстоятельств, которые нас разлучают, я предался этим размышлениям…»

Примечательно, что Золя как будто сумел придерживаться

этой программы, то есть безобидно вышучивать Поля и входить в его настроения, вплоть до публикации «Творчества» в 1886 году. Он совсем не понимал, что Поль был равно неспособен отказываться или спорить. Это не значит, конечно, что он «выработал определенные идеи и не желал менять их». В то время у Сезанна не было никаких явно выраженных идей, только лишь потребность и решение быть художником. Что у него было, так это преизбыток чувств, и он страдал оттого, что у него при этом не было идеи или метода, согласно которым он привел бы в порядок и выразил эти чувства. Он не мог спорить, потому что, как только он пытался сделать это, он оказывался перед лицом тяжелой внутренней пустоты, и, что бы ни говорилось в споре, воспринималось им как попытка внушения со стороны, которая могла лишь рассеять и привести в смятение его эмоции и интуиции, которые он справедливо ощущал как свое собственное творческое достояние. Золя был прав, говоря, что только непрямые советы или, в области искусства, указания на метод, который он сам наблюдал, но не такой, какой давил бы на него так или иначе, могли быть приняты и усвоены. В такие моменты стоявший на страже страх отступал и не заставлял противиться вторжению. В значительной степени такой подход Поля к своему внутреннему миру, к жуткому хаосу, который он жаждал устроить и наладить своими собственными могучими силами, был предопределен его отношением к отцу. В течение многих лет его слепой вере в то, что он художник или по крайней мере должен быть им, противостояло едкое и насмешливое неприятие отца. Любое воздействие, любая попытка, все равно чья, подсказать ему что-либо, независимо от степени аргументации, ощущалась Сезанном как проявление чужой воли, грозящей разрушить его. Золя был совершенно прав, уловив, что эти реакции Поля были совершенно глухи к рациональным возражениям или анализу, они проистекали из слишком глубоких страхов. Высказывания чужих мнений сразу и слепо отметались им, как удары, грозящие основам его индивидуальности.

Поль, достаточно добрый, когда мог отрешиться от своих фобий и увидеть, что кто-то существует на свой собственный лад, похоже, не осознавал непрочного положения Золя и того, что тот нуждался в сочувственной поддержке. В только что процитированном письме Золя жаловался Байлю, что страдает от какого-то нездоровья, «которому никакие доктора не могут найти причину. Моя система пищеварения полностью расстроена. Я всегда ощущаю тяжесть в желудке и кишках, временами я способен съесть лошадь, а иногда еда внушает мне отвращение». Он был истощен недоеданием, живя на «хлебе и кофе или хлебе и

копеечном итальянском сыре или обходясь просто одним хлебом, а то и без хлеба вовсе» (Алексис). Но Поль не был вполне твердым в своих настроениях, отчаиваясь и собираясь вернуться. Он подумывал, не поселиться ли в Маркусси в департаменте Сена и Уаза, и вскоре после письма с жалобами Золя снова писал Байлю: «Я нашел, что нет ничего более несносного, чем давать о чем-либо определенное суждение. Если мне показывают произведение искусства, картину, стихотворение, я тщательно изучу его и не побоюсь высказать свое мнение; если я ошибусь, мое заблуждение будет чистосердечным, и это искупит меня. Картина или стихотворение — это такие вещи, о которых не следует менять мнение. Они имеют не более как одно качество — если хороши, то хороши всегда, если плохи, то плохи вечно. Если я говорю об отдельном поступке человека, то я сужу без колебаний — поступил ли он хорошо или дурно в этом своем действии. Но если теперь мне зададут общий вопрос — что я думаю о человеке? — я постараюсь быть деликатно уклончивым и постараюсь не отвечать вовсе. В самом деле, какое суждение можно вынести о человеке, который не какая-нибудь грубая штука вроде картины или нечто абстрактное как поступок? Как можно прийти к суждению о смеси добра и зла, составляющей жизнь? Какую шкалу следует применить, чтобы точно взвесить, что следует превозносить, а что проклинать. И прежде всего, как вы собираетесь собрать все множество человеческих поступков? Если опустить хоть один, суждение будет неистинным. И наконец, если человек еще не умер, какое положительное или нелицеприятное суждение вы можете вынести о жизни, которая еще может породить что-нибудь дурное или доброе?

Вот что я говорил себе, размышляя над моим последним письмом, в котором я рассказывал тебе о Сезанне. Я пытался судить его и, хотя я был искренен, к сожалению, сделал выводы, которые все-таки неверны. Как только Поль приехал из Маркусси, он пришел ко мне, настроенный более дружески, чем когда-либо. С тех пор мы проводим вместе по шесть часов в день. Мы встречаемся в его маленькой комнате, там он пишет мой портрет. В это время я читаю или мы болтаем. Когда мы сыты работой по горло, мы идем в Люксембургский сад выкурить трубочку. Мы говорим обо всем, главным образом о живописи. Большое место в разговорах занимают воспоминания. Будущего мы касаемся только попутно, когда говорим о нашем желании совсем не расставаться или задаем себе ужасный вопрос об успехе. Иногда Сезанн произносит речи об экономии и в заключение заставляет меня выпить с ним бутылку пива. Или он часами напевает глупейшие куплеты с глупейшими словами и глупейшей

мелодией, тогда я объявляю что предпочитаю речь об экономии. Нас редко тревожат. Иногда какой-нибудь посетитель нарушает наше уединение. Тогда Поль начинает ожесточенно писать, а я застываю в своей позе, как египетский сфинкс, и непрошеный гость, смущенный таким рвением к работе, присаживается на минутку, не смеет двинуться и вскоре удаляется, шепча «до свидания», и тихонько закрывает за собой дверь. Я хочу описать тебе все подробно. Сезанн часто теряет мужество. Несмотря на его немного показное презрение к славе я вижу, что он хотел бы быть признанным. Когда у него плохое настроение, он говорит, что вернется в Экс и поступит в какое-нибудь торговое предприятие. Тогда я произношу длинные речи доказывая глупость такого решения, он легко соглашается и опять принимается за работу. Все же эта мысль его гложет. Уже два раза он чуть было не уехал; он может ускользнуть от меня каждую минуту. Если ты будешь ему писать, распиши самыми радужными красками наше будущее свидание с тобой. Это единственный способ его удержать.

Мы еще не выезжали за город, нас удерживает отсутствие денег, он беден, и я не богаче. Но все же на днях мы отправимся куда-нибудь помечтать на природе. Одним словом, несмотря на однообразие нашей жизни, мы не жалуемся, работа не дает нам скучать, а воспоминания, которыми мы иногда обмениваемся, освещают все своими золотыми лучами. Приезжай, нам будет веселее.

Я опять берусь за письмо, чтобы описать сказанное мною тем событием, которое случилось вчера, в воскресенье. Несколько дней тому назад я пришел к Полю и он совершенно хладнокровно сообщил мне, что уезжает завтра. Что же, покамест мы пошли в кафе. Я не читал ему проповедей. Я был так удивлен и так уверен, что логика тут бесполезна, что не рискнул возражать. Тем временем я искал какую-нибудь уловку, чтобы удержать его; наконец я придумал; я предложил ему написать мой портрет. Он принял предложение с радостью, и больше разговоров об отъезде не было. И вот этот проклятый портрет, который, по моему мнению, должен был удержать Поля в Париже, вчера чуть не заставил его уехать. Два раза он начинал портрет заново, все время был им недоволен. Наконец он решил его закончить и попросил меня прийти на последний сеанс в воскресенье утром. Итак, я вчера отправился к нему и, войдя, увидел открытый чемодан и наполовину опустошенные ящики. Поль с мрачным видом запихивал как попало свои вещи в чемодан. Он спокойно сказал:

— Я завтра уезжаю.

— А мой портрет? — спросил я.

— Я порвал его, — ответил он, — Сегодня утром я хотел его подправить, а он становился все хуже и хуже, а я его уничтожил и теперь уезжаю.

Я воздержался от какого-либо замечания. Мы пошли вместе завтракать, и я ушел от него только к вечеру. Днем он немного образумился, и, когда мы расставались, он обещал мне остаться. Но все это непрочно, если он не уедет на этой неделе, то уедет на следующей; и вообще, может уехать каждую минуту. Теперь мне даже начинает казаться, что он хорошо сделает, если уедет. Может быть, у Поля талант большого художника, но ему не хватит воли стать им. Малейшее препятствие — и у него опускаются руки. Я повторяю, пусть уезжает, он избежит многих трудностей…»

* * *

Золя со своими собственными многочисленными сложностями наконец устал нянчить Поля. В постскриптуме он добавлял: «Поль решил остаться до сентября, но окончательно ли это решение! Я надеюсь, что он не передумает». Золя уже незаметно подходил к заключению, высказанному в «Творчестве», что Сезанн обладал восприимчивостью художника, но не имел достаточно жизненной силы, чтобы стать великим мастером. «У Поля прекрасная натура, у него много природных данных, но он не переносит ни малейшего замечания, каким бы мягким оно ни было». Поль уже был одержим своей почти параноической боязнью прикосновений: «Они могут запустить в меня свои грабли (grappin)». Его чрезвычайные трудности в выполнении портретов проистекают от того чувства неудобства, которое он испытывал, находясь слишком близко с другим человеком, а также из его неспособности осуществить свои эстетические стремления. Эти две проблемы были для него неразрешимо связаны. Этим временем, вероятно, датируется набросок автопортрета, выполненный по фотографии. Голова на ней была затемнена, и в картине Сезанн предпринял несколько изменений, чтобы подчеркнуть характер. Он сделал более четким освещение, очертил подбородок, увеличил поле белого цвета, более явно подчеркнул скулы и усилил суровый насупленный взгляд. Все формы были резко очерчены. В лице было что-то загнанное, горько-агрессивное. В трактовке было нечто грубое, хотя угадывалась свободная широта, которую художник не смог явственно выразить. Эта работа обобщает его унылое, тревожное и надломленное состояние времени первого приезда в Париж.

В сентябре он вернулся в Экс. Что бы ни говорили друзья друг другу в последние дни, чтобы поднять взаимно дух, они должны были испытывать глубокое расстройство внутри. Поль, наверно, чувствовал, что его приезд был полным поражением и что у него нет никакого будущего как у художника. Золя, видимо, страдал от его глубокого эгоизма и неспособности присоединиться к нему в общей битве за искусство и литературу против пустого, неинтересного мира Парижа. В Эксе Луи-Огюст должен был торжествовать, когда претерпевший кару Поль сказал ему, что готов поступить в банк.

А Золя его телесные недуги лишь подхлестнули в желании схватиться с современным миром и овладеть его проблемами. В июле он замечал Байлю, что он занят написанием статьи,

названной «О Науке и Цивилизации и их отношении к Поэзии». «Мой ум бодрствует и функционирует удивительно хорошо. Я верю, что в страданиях я только вырастаю. Я лучше стал видеть и понимать. Новые смыслы, которые раньше ускользали от меня, теперь открылись». Приятель из Экса свел его с группой студентов, которые издавали сатирическое обозрение «Травай», враждебно настроенное по отношению к Империи. Им не хватало поэта. Золя послал несколько стихотворений, и они были приняты, хотя их религиозно окрашенный идеализм был не совсем по вкусу издателю, Жоржу Клемансо, двадцатилетнему студенту из Вандеи. «Если обозрение будет продолжать выходить, — размышлял Золя, — я смогу составить себе кой-какое имя». Но полиция была начеку и поджидала первой возможности вмешаться. В это же время Золя каждый день ожидал письма из фирмы Ашетт; Буде, старый друг его отца и член Академии медицины, рекомендовал его, но письмо так и не пришло. В первый день 1862 года Буде попросил Золя разнести по Парижу новогодние поздравления и заплатил ему луидор — это был акт замаскированного милосердия.

Глава 3
Новое начало
(1862–1865)



Поль безнадежно томился в банке и обнаружил, что он не может оставить мечты об искусстве. На полях счетов он малевал рисунки и писал стихи. Один куплет должен был часто повторяться в семье, так как его сестра Мари помнила его еще в 1911 году:

> «Мой папаша-банкир не мог видеть без дрожи
> Живописца, рожденного в недрах его счетоводства».

Поль все еще оставался художником в будущем, но оставить

живопись он не мог. Он писал Золя в январе 1862 года, письмо потеряно, как и все прочие письма к Золя до 1877 года, но сохранился ответ: «Прошло много времени с тех пор, как я писал тебе, не знаю, почему так получилось. Париж не принес нашей дружбе ничего хорошего… Разные злосчастные недоразумения внесли холодок в наши отношения, какой-нибудь неправильно понятый поступок или какое-нибудь резкое слово. Я не знаю и не хочу знать. Все равно я верю, что ты по-прежнему мой друг и считаешь меня неспособным на подлый поступок и уважаешь меня, как прежде… Но я не хочу в этом письме пускаться в объяснения. Я хочу только как друг ответить на твое письмо… Ты советуешь мне работать и делаешь это так настойчиво, что можно подумать, что работа меня отталкивает».

Возможно, Поль пытался придать этим новую силу своему собственному порыву к службе. Похоже, что он был чересчур переполнен чувством поражения, чтобы помышлять о новом визите в Париж.

В Париж приехал Байль, он стал заниматься в Политехнической школе. Они виделись с Золя по воскресеньям и средам. «Мы не смеемся помногу».

Золя, по-видимому, сумел выбраться на лето в Экс с Байлем, и что-то подобное старинному согласию вновь установилось для этой троицы, чему способствовала атмосфера Прованса, которая столь много значила для смелых мечтаний и непринужденной болтовни. Золя начал «Исповедь Клода», роман в форме рассказа друзьям. Он попытался воссоздать настроение романтического идеализма, которое было у них несколько лет назад, и показать, что с ним стало после горького испытания каждодневным опытом в дегуманизированном городе-мире. «Вера вернулась. Я живу и надеюсь».

Поль также снова начал верить в себя и снова питать надежды. От Золя мы знаем, что он писал пейзажи и пытался выработать систему, которая предохранила бы его от повторения потрясений, испытанных в Париже. 29 сентября Золя писал: «…по поводу вида плотины я очень жалею, что дожди мешают твоей работе. Как только выглянет солнце, направь свои шаги к большим скалам и постарайся закончить пейзаж… Есть одна надежда, которая, несомненно, поможет мне рассеять мой мрак: возможность в скором времени пожать твою руку. Я знаю, это еще не вполне решено, но ты позволяешь мне надеяться, а это уже кое-что. Я полностью одобряю твою идею приехать поработать в Париж, а потом вернуться в Прованс. Я верю, что это хороший способ избежать воздействия школ и развить свое природное дарование, если оно есть».

Золя пытался также преодолеть романтические мечты о жизни, которые восторженно разделялись обоими друзьями, и предлагал: «Мы будем жить организованно — встречаться два вечера в неделю, а в остальное время работать». К этому он чувствительно добавлял: «Те часы, что мы проведем вместе, не будут пустыми. Ничто не вдохновляет меня так, как возможность поболтать с другом немножко. Надеюсь, и ты думаешь так же».

В Эксе Поль посещал вечерние классы вместе с Нюма Костом, служившим в то время у стряпчего, с Солари и Юо, который основал любительскую театральную труппу «Театр дю Пон-де-л'Арк», для которой сам писал пьесы. В ноябре Поль вернулся в Париж. Луи-Огюст, похоже, с печалью убедился, глядя на поведение Поля в его бухгалтерии, что из сына никогда не выйдет банкира или делового человека. Примерно в это время, по всей видимости, в Жа де Буффан была устроена мастерская.

Поль поселился в Латинском квартале, на улице около Люксембургского сада, и снова начал ходить к Сюису, по утрам и вечерам. Теперь, когда он приехал с менее экстравагантными надеждами и более ясно представлял, что ему не нравится, он смог освоиться получше. Так как Вильвьея в Париже не было, он обратился к другому посредственному академисту, Шотару, с просьбой исправлять его этюды. На этот раз он остался в Париже на полтора года.

Золя работал в издательстве и книготорговле у Ашетта. Он пытался заинтересовать хозяина, положив ему рукопись своих стихов на стол, но Ашетт просто посоветовал ему писать прозу. Тем не менее он увеличил жалованье Золя до 200 франков в месяц. Тот поменял жилье и в июле оказался в трехкомнатной квартире на улице Фейантин, 7, где начал по вторникам давать обеды для друзей. У Ашетта он познакомился с некоторыми известными писателями, например с Дюранти, непризнанным апостолом литературного реализма, печальным и немного язвительным человеком, к которому Золя с интересом прислушивался.

Поль встречался с ним время от времени, как и с другими приятелями из Экса — самоуверенным мазилой Шайяном или Огюстом Трюфемом, братом скульптора, который получил первую премию на конкурсе в Эксе в 1861 году. Теперь Трюфем был студентом Школы изящных искусств в Париже. Письмо Поля Косту от 5 января 1863 года показывает, что он все еще доволен академическими кругами, хотя уже довольно грубо отзывается об архиреакционере Синьоле. Однако произошло решающее событие: он открыл Делакруа. Чувство цвета всегда было сильным местом Поля, а от Делакруа он получил стимул, который никогда

не забывал.

В академическом мире заправляли престарелый Энгр и его ученики, Делакруа был болен и близок к смерти. Его обычно сравнивали с Энгром в пользу последнего, картины Делакруа выставляли неохотно. Романтическое направление в живописи было, таким образом, в сильном упадке. Антиакадемическую борьбу подхватил Курбе с его реализмом, он уже снискал некоторое признание, но все еще подвергался яростным нападкам. Более умеренный Коро и барбизонская группа работали в основном в области пейзажа. Было вполне естественным, что Делакруа оказался первым из художников-бунтарей, которые произвели сильное впечатление на Поля и позволили ему ясно осознать новые возможности искусства. Искусства, в котором ему предстояло сыграть свою роль. Таким образом, конец 1862-го и начало 1863 года были тем моментом, когда Поль сделал первые шаги к освобождению своих творческих способностей.

«Дружище,

это письмо предназначается тебе и мсье Вильвьею одновременно. А вообще, я мог бы давно написать вам, ведь прошло уже два месяца, как я уехал из Экса. Но вот написать, что у нас стоит прекрасная погода, я не могу. Однако сегодня солнце, до этого скрытое облаками, выглянуло в окошечко между ними и, желая достойно завершить день, послало нам несколько бледных лучей.

Надеюсь, что это письмо застанет вас в добром здоровье. Не унывайте, и постараемся в скором времени увидеться.

Как и в прошлый раз (ибо подобает, чтобы я вас осведомил, как я провожу день), утром в восемь часов я иду к Сюису, работаю до часу, а вечером от семи до десяти. Работаю спокойно и так же спокойно ем и сплю. Я часто хожу к мсье Шотару, он так добр, что поправляет мои рисунки. На второй день Рождества я у них обедал, и мы пили вино, которое прислали Вы, о мсье Вильвьей. Здорова ли ваша молодежь, Фанни и Тереза, надеюсь, что да, как и вы все? Пожалуйста, передайте поклон мадам Вильвьей, своему отцу и сестре. Кстати, как подвигается Ваша картина, эскиз которой я видел? Я рассказал мсье Шотару ее сюжет, он хвалил идею и сказал, что может выйти что-нибудь интересное.

О Кост, молодой Кост, продолжаешь ли ты пилить достопочтенного старого Коста?

Занимаешься ли ты еще живописью и как проходят академические вечера в школе? Скажи, кто тот несчастный, который теперь позирует вам, расставив ноги или держась за живот? У вас ли еще две образины прошлого года?

Уже месяц, как Ломбар вернулся в Париж. Я знал, что он посещает ателье Синьоля. Достопочтенный маэстро заставляет своих учеников заучивать несколько приемов, и они начинают писать точно так, как пишет он сам. Это красиво, но не хорошо. Надо же было, чтобы случилось такое! Вообще же ученик Ломбар сделал большие успехи.

Еще мне очень нравится Фелисьен, сотрапезник Трю-фема. Простак смотрит на все глазами своего знаменитейшего друга и превозносит его колорит. Фелисьен все твердит, что Трюфем выше Делакруа, что только Трюфем понимает цвет, и вот Фелисьен получил рекомендацию в Школу изобразительных искусств; только не подумай, что я завидую.

Сейчас я получил письмо от своего отца, он приезжает тринадцатого. Скажи мсье Вильвьею, чуо он может дать отцу любое поручение, а что касается мсье Ламбера, пусть он мне напишет или поручит кому-нибудь написать (мой адрес сейчас — проезд Сен-Доминик д'Анфер), что и где купить и как послать. Я к его услугам. Среди всего этого я вспоминаю с сожалением

Те берега ручья, куда, бывало,
Ходили мы с палитрою в руках,
Со всякою провизией в кульках,
И как тебя ничто не удержало,
Когда споткнулся ты о камешек слегка
И полетел в овраг, помяв бока,
А Блэка помнишь ли. Но вот листву дубравы
Зимы мертвящее дыхание желтит.
На берегу ручья пожухли травы,
Деревья голые. Осенний, мертвый вид.
Мистраль их гнет, и, как скелет огромный,
Они ветвями шевелят безмолвно.

(Перевод А. Парнаха)

Надеюсь, что это письмо, которое я никак не могу кончить, найдет вас всех в добром здоровье. Поклон твоим родителям и друзьям. Жму тебе руку. Твой друг и собрат по искусству

Поль Сезанн.

Повидайся с молодым Пено и передай ему привет».

Поль, видимо, хотел поступить в Школу изобразительных искусств, но потерпел неудачу на экзаменах. Экзаменатор, говорят, заметил: «Он малюет буйно». Если этот анекдот правдив и не сочинен позже, то он уже показывает тот дикий стиль, который он сам называл couillarde («живопись яйцами»), но это маловероятно. У Сюиса кроме общения с академистами вроде

Вильвьея, Шотара, Шайяна, Трюфема и других он познакомился с молодыми художниками, придерживавшимися мятежных взглядов. Среди его друзей был Антуан Гийме, красивый, беспечный и добродушный раблезианец, ученик Коро и Удине, он получал неплохое содержание от своего отца-виноторговца. Позднее он и Поль вместе отправлялись на этюды на парижские окраины. (Золя списал с него пустого модника Фажероля в «Творчестве», но в реальном человеке с его здоровой веселостью было больше положительных черт, чем в литературном персонаже.) Был также испанец Франсиско Ольер, обитавший в Сен-Жермене, куда Поль ходил писать вместе с ним. Никто из этих двоих не был самобытным или даже умелым художником. Возможно, через Ольера, который родился в 1837 году в Пуэрто-Рико, Поль познакомился с Камилем Писсарро, чье влияние коренным образом сказалось на его развитии.

Писсарро родился в 1830 году на Виргинских островах, его родители были испанские евреи. Посланный мальчиком учиться в Европу, он в семнадцать лет был отозван назад, чтобы заняться работой в семейном деле. Но он воспротивился этому и в возрасте двадцати двух лет отправился с датским художником Фрицем Мельби в Каракас, а на следующий год во Францию, где всецело посвятил себя живописи. Он повстречал Коро и испытал его влияние, но никогда не был ничьим учеником. В Антигуа он приобрел привычку работать на открытом воздухе; во Франции он был первым, кто регулярно следовал этому методу. Хотя он выставлял пейзажи в Салоне 1850 года, в Салоны 1861 и 1863 годов его не приняли, однако, несмотря на то, что он работал в совершенно низком с официальной точки зрения жанре, он все же сумел выставляться в большей части Салонов между 1864 и 1870 годами. Обладая благородной натурой и уравновешенным характером, он пользовался большим влиянием и фактически был одним из основателей импрессионизма. К моменту его появления уже разгорелась борьба против салонного искусства благодаря Курбе, который ввел новые темы из жизни простого народа и отказывался идеализировать свои сцены, считая себя социалистом школы Прудона. В то же время возникло целое течение, противоположное ранее принятому, в пейзажной живописи Коро и барбизонцев, но их искусство еще не вполне освободилось от системы условностей. В искусстве Писсарро логика нововведений, начатых Курбе и Коро, достигла полного развития: в осознании того факта, что новый реализм, в своем совершенном виде, должен использовать новые методы работы, которые, в свою очередь, должны основываться на новом отношении к природе, — в первую очередь на новом

проникновении в цветовые соотношения. Позже, в 1895 году, Писсарро говорил: «Насколько же я верно угадал в 1861 году, когда Ольер и я отправились посмотреть на того чудаковатого Сезанна из Прованса в мастерскую Сюиса, где он рисовал обнаженную модель под насмешки всех бездарных художников школы, в том числе знаменитого Жаке, который давно скатился к слащавеньким картинкам, идущим на вес золота!» Если Писсарро прав в датировке (1861, а не 1862–1863), то, значит, Поль встречался с ним в свой первый приезд в Париж. Но в любом случае тогда он был слишком испуган, чтобы извлечь полную пользу из этой встречи. Писсарро мог тогда заметить, что в работах молодого провансальца было нечто особенное, но можно с уверенностью сказать, что пользу из их общения Поль начал извлекать не раньше 1863 года.

Обращение к настоящему освещению композиции или отдельной фигуры на открытом воздухе в своем естественном окружении, в противовес искусственной перекомпоновке сцены в мастерской, понемногу раскрывало глаза художников на действительные цвета вещей, на истинную природу тени или отраженных цветов. В этом отношении влияние английского искусства через Констебла и Бонингтона (чей учитель испытал влияние как Тёрнера, так и Констебла) совпало с главным направлением того времени к реализму и непосредственной правде, в отличие от обобщенных канонов академической красоты: эффектных канонов, возникших в результате слабости из предшествующего искусства и вырванных из условий того времени, когда они были в силе.

Давид писал свою картину с видом Люксембургского сада прямо из окна своей тюрьмы; Тёрнер был увлечен идеей соответствия цвета интенсивности дневного освещения. Он и Констебл разными путями вводили те или иные аспекты непосредственно наблюдавшейся природы в свое искусство. 1860-е годы видели новое приложение этих принципов, связанных разными сторонами с работами Делакруа и Курбе. Йонкинд, подобно Констеблу, обнаружил, что локальные цвета меняются в зависимости от времени года или суток, он написал два вида Нотр-Дам с одной и той же точки зрения — один холодным утром, другой при теплом закате. Одним из первых он стал писать на открытом воздухе акварели. Моне в 1865–1866 годах писал одно и то же место дороги в Нормандии под пасмурным небом и покрытой снегом. Он писал свой «Завтрак на траве», отдавая дань Мане, но по возможности на пленэре, стремясь показать, чего не хватало в картине последнего (студийное освещение в ней чрезмерно аффектирует фигуры). Подобные

недостатки сказываются и в «реалистически» трактованных фигурах у Курбе, например в «Девушках на берегу Сены» или в его «Купальщицах», в которых Делакруа нашел дисгармонию между фигурами и окружением. В Швейцарии Фрэнк Баскер писал молодую англичанку непосредственно в роще.

В 1860 году Писсарро был все еще близок к Коро, хотя в организации пространства его композиции были интересней. В 1864–1865 годах у него заметно влияние Курбе, например в использовании мастихина и резких контрастах светлых и темных масс. В 1865 году его цветовая гамма посветлела, стала более воздушной, к 1866-му он работал в основном на открытом воздухе. Жил Писсарро в условиях сильной нужды, его хозяйство вела служанка его матери, которая родила ему сына в 1863-м и дочь в 1865 году. В 1870 году они оформили брак и имели всего семь детей. Критик Жан Руссо назвал в 1866 году «Берега Марны» Писсарро «уродливым, вульгарным мотивом» и полагал, что художник «использовал свой сильный талант для показа вульгарности современного мира, возможно, с сатирическими намерениями».

В том, 1863, году чрезвычайно реакционное жюри (возможно, возглавлявшееся Синьолем, художником, который предостерегал Ренуара, чтобы тот не стал вторым Делакруа) отвергло все работы, отличавшиеся пусть даже малой оригинальностью: Фантен-Латура, Легро, Мане, Уистлера, Йонкинда, Бракмона, Лорана, Валлона, Казена, Арпиньи. Художники и их сторонники протестовали. Наполеон III нанес неожиданный визит в Салон, попросил показать отвергнутые работы и объявил их столь же хорошими, что и висевшие на стенах. Указом от 24 апреля он учредил «Салон отверженных». Открытие этого Салона произошло 15 мая в здании того же ранга, что и официальный Салон, — во Дворце промышленности, построенном к Всемирной выставке 1855 года (и уничтоженном в 1900-м, когда прокладывали проспект Александра III). Многие из отвергнутых чувствовали, что участвовать в этом начинании будет довольно стыдно, но около шестисот картин приблизительно трехсот художников все же были развешаны, к этому количеству добавилось еще несколько залов, полных рисунков, гравюр и скульптур. Золя дал длинное и живое описание «Салона отверженных» в «Творчестве». Клод и Сандоз прошли по монументальной лестнице. «Клод… брезгливо спросил: «Скажи, пожалуйста, неужели мы должны пройти через их грязный Салон?» Они выбрали короткий путь, прошли с брезгливым видом мимо продавщиц каталогов, мимо огромных портьер красного бархата, которые почти совсем скрывали тенистый застекленный

сад с крытым входом.

Картины развесили в прекрасном помещении, даже официально принятые развешивают не лучше: портьеры из старинных вышитых ковров обрамляли высокие двери, карнизы были обиты зеленой саржей, скамейки — красным бархатом, экран из белого полотна затенял стеклянный потолок; в анфиладе зал с первого взгляда не замечалось ничего особенного: здесь сверкало такое же золото рам, окаймлявших такие же красочные полотна. Но почерк молодости излучал невыразимую словами радость. Толпа, уже очень плотная, с каждой минутой увеличивалась; все покидали официальный Салон и, подстегиваемые любопытством, подзадориваемые желанием судить судей, бежали сюда, с самого порога захваченные, заранее уверенные, что увидят необыкновенно забавные вещи. Становилось невыносимо, жарко, тонкая пыль поднималась от паркета, можно было сказать наверняка, что к четырем часам здесь будет буквально нечем дышать… Вскоре в оглушительном шуме толпы он (Клод. — *Пер.)* различил сдержанные смешки, которые отчетливо выделялись на фоне шарканья ног и гула голосов. Зрители явно издевались над некоторыми полотнами. Это встревожило Клода; несмотря на суровую неколебимость новатора, он был чувствителен и суеверен, как женщина, всегда полон дурных предчувствий, всегда заранее страдал, опасаясь, что его не признают и осмеют. Он прошептал: «Они здесь веселятся».

Критики предложили публике смеяться, и она потешалась вовсю. Карикатуристы рисовали «Выставку комиков»; центром внимания и насмешек был «Завтрак па траве» Мане, с мужчинами в современной одежде и обнаженными женщинами. Золя подробно описал дикое веселье и яростное неприятие, которое она вызывала. Особые насмешки провоцировал термин «пленэр». Это произведение нарушало условности, согласно которым освещенные участки должны были резко отличаться от затененных, чистые цвета должны были связываться друг с другом при посредстве полутонов, а тени должны были состоять исключительно из коричневого, черного и серого. Идея объединения одетых и обнаженных фигур шла от Джорджоне, а композиция «Завтрака на траве» была основана на гравюре с Рафаэля. Золя обнаруживал «ощущение цельности и силы», «свободных и необычных свойств». Несомненно, со слов Поля он говорил о «весьма тщательной правдивости в сочетании тонов». Позже в набросках к «Творчеству» он записал, имея в виду Поля: «Салон отверженных». Большие споры со мной». Поль был восхищен работой Мане и пробудил энтузиазм Золя. Открытие

Делакруа и дискуссии у Сюиса (которые, не приходится сомневаться, лежали в основе его критики методов Синьоля) подготовили Сезанна к разрыву с Салоном и Школой изобразительных искусств. Однако именно «Салон отверженных» сыграл решающую роль. Потребность отбросить все условные подходы и посмотреть на жизнь свежим, не замутненным предвзятым видением взглядом стала вполне отчетливой. Это стало принципом, которого должно было придерживаться все время, во всяком месте. Золя подытожил воздействие независимого Салона: «Было много скверных картин… но в этом нестройном хоре выделялись пейзажи, почти все написанные в искренней, правдивой манере, а также портреты, большей частью очень интересные по фактуре письма. Все эти вещи так и благоухали юностью, смелостью и страстью. В официальном Салоне было меньше плохих полотен, но большинство из них были банальны и посредственны. Здесь же чувствовалось как бы поле битвы, веселой битвы, преисполненной воодушевления, когда трубят горнисты на заре рождающегося дня, когда идут на врага с уверенностью, что опрокинут его еще до захода солнца. Клода подбодрило это дыхание битвы, он прислушивался к смеху толпы с вызывающим видом, как бы слыша свист пролетающих пуль».

Мане оставался для Поля символом освобождения. Спустя много лет он с удовлетворением отзывался о том, как «Мане дал под дых Институту». Он отдал дань Мане в своем искусстве, не имитируя сколько-нибудь манеру последнего, а используя его работы как толчок для своих собственных фантазий — в «Завтраке» и «Олимпии». Золя также, защищая Мане, находил в его живописи некоторое сходство с той борьбой, которую сам вел за победу над романтизмом и за нисхождение на реальную землю. Но вскоре после влияния Мане Поль увлекся Писсарро с его тихим призывом к большей правде в передаче цвета, и важность Мане для него уменьшилась. Позже он называл Мане «бедным в области ощущения цвета», в то время как Мане в свою очередь находил его «не более как интересным колористом».

Мане в это время был тесно связан с Бодлером, любимым поэтом Поля, чей «Поэт современной жизни» появился в 1863 году, написанный в то время, когда Мане работал над «Музыкой в Тюильри». В «Цветах зла» Бодлер восклицал: «Человек, который не принимает условий обыденной жизни, продает душу». При этом он не имел в виду, что условности должны пассивно приниматься как хорошие. Он имел в виду, что любое сопротивление должно исходить из четкого осознания границ обыденного существования и условий их возникновения.

Романтические мятежные парения больше не ценились. Поэт или художник должен был смотреть, не уклоняясь, на то, что происходит с человеком. Золя позже выразил это на свой собственный лад: «Романист неизбежно убьет героя, если он не следует обычному течению заурядной жизни». Курбе и Домье низвели искусство в область действительного, к специфическим формам и образам XIX столетия; теперь проблема заключалась в том, чтобы тщательно и всесторонне развить это, придать новую глубину и направления. Мане, заметил Поль, сделал один из важных шагов к этому освобождению. Его пример вдохновил также Моне, Базиля и их друзей, которые в 1865 году стали писать фигурные композиции на открытом воздухе.

Весной этого года Поль и Золя предприняли много воскресных прогулок. Уезжая на ранних поездах, они добирались до Фонтенэ-о-Роз и шли через поля к лесам Верьера. «Мы обычно уезжали на первом воскресном поезде, — писал позже Золя, — Поль тащил полное снаряжение художника, у меня была только книжка в кармане». Они гуляли по большим земляничным полям в Ольнэ, там, где начинается долина Лу. Однажды они заблудились в лесу; Поль забрался на дерево, но только ободрал ноги, а увидел лишь верхушки деревьев.

«Однажды утром, — писал Золя, — блуждая по лесу, мы набрели на пруд вдалеке от всяких дорожек. Это был заросший ряской водоем, который мы назвали Зеленый пруд, не зная его настоящее имя, позже я слышал, что его называют Шало. Зеленый пруд стал целью наших прогулок, мы чувствовали к нему тягу как поэт и художник. Мы горячо его полюбили и проводили все воскресенья в сочной траве вокруг. Поль начинал этюд, воду на заднем плане с большими плывущими тростниками, с деревьями, обрамляющими пруд как театральные кулисы. Ветви деревьев сплетались как купол, в котором возникали голубые дыры, когда доносились порывы ветерка. Тонкие лучи солнца пересекали тени, подобно золотым нитям, и бросали на лужайки сверкающее кольца, округлые диски, медленно перемещавшиеся. Я оставался там часами, не ведая скуки, обмениваясь время от времени словом с моим спутником или закрывая глаза и подремывая в неясном розовом свете, который обволакивал меня. Мы устраивали там привал, завтракали, обедали и только сумерки заставляли нас выбираться домой».

Вечерами по дороге домой они иногда заходили в деревню Плесси-Робинсон насладиться ее шумной праздничной атмосферой. Там, в вечереющем воздухе, виднелась полускрытая под старым каштаном таверна, где молодые люди слушали вальсы из шарманки и наблюдали за плывущими в воздухе под

лампой женскими платьями.

О возвращении Поля в Экс в 1863 году свидетельств не сохранились. Если он и приезжал туда, то ненадолго. Более вероятно, что он весь год провел в Париже, довольный тем, что сумел приспособиться к жизни и не желая ломать сложившееся житье. Он продолжал знакомиться с новыми молодыми художниками. Впервые он мог разговаривать и работать вместе с людьми одного с ним ремесла, коих он уважал и чей интерес к его работе по-настоящему ободрял его. Золя ходил с Полем во многие мастерские и завязал отношения с Бельяром, Писсарро, Моне, Дега, Фантен-Латуром. В основном через Поля он таким образом хорошо познакомился со многими заметными художниками еще до того, как завязал связи в литературном мире. Вскоре через Дюранти и Гийме он встретился с Мане, который написал его портрет в 1868 году.

Гийме, по всей вероятности, сводил Поля в Монпелье к Фредерику Базилю, высокому, долговязому юноше, с белокурой бородкой и длинными усами, которому был двадцать один год. Родившись в богатой семье протестантов-виноградарей, он приехал в Париж изучать медицину, но поступил в студию к Глейру (преподавателю Школы изобразительного искусства). Он также нашел «Салон отверженных» откровением. У него была своя мастерская на улице Кондамин, в Батиньоле, которую он делил с другим молодым художником из студии Глейра, Огюстом Ренуаром, родившимся в Лиможе в 1841 году. Баз иль пригласил Писсарро и Поля посмотреть на Ренуара: «Я привел двух новых рекрутов». Ренуар, который был сыном бедного портного, зарабатывал себе на хлеб с тринадцати лет. Он за гроши расписывал фарфор, веера, шторы, но сумел скопить немного денег, которых хватило на посещение художественных занятий в течение года. Там его укоряли за то, что он не понимал, «что большой палец Германика должен производить более значительное впечатление, чем палец торговца углем на углу». Однажды Глейр сказал: «Я полагаю, вы просто пишете для удовольствия». На что Ренуар ответил: «Конечно, если б я не имел от этого удовольствия, я просто бы не занимался этим». Также в новой компании был англичанин Сислей, родившийся в 1839 году, и Арман Гийомен, который был на два года моложе. Он родился в Париже, но был увезен в Мулен-сюр-Алье, где жил до шестнадцати лет, после чего вернулся в Париж и стал подмастерьем в магазине у дяди, торговавшего холстами. Семья была против его занятий искусством, и он жил, не получая никакой помощи. Вынужденный зарабатывать, чтобы содержать жену и детей, он занимался утомительной работой, пока наконец

в поздние годы неожиданное наследство не позволило ему отдавать живописи все свое время. Поль любил писать вместе с ним на набережных или в пригородах.

Существует только одно письмо, написанное Полем в 1864 году, — Нюма Косту от 27 февраля. Кост вытянул неудачный жребий в призывной лотерее и не был достаточно богат, чтобы купить себе замену, как то сделал Поль, когда подошло время военной службы. Поль советовал Косту приехать в Париж и записаться в полк в столице. Байль тогда смог бы его представить ротному лейтенанту, так как он знал многих «вышедших из той же школы, что и он, или из Сен-Сира». Это означало бы более свободный режим и меньше нарядов. «Что касается меня, — писал Поль, — мой милый, то волосы и борода растут у меня быстрее, чем способности. Но не надо отказываться от живописи, можно понемногу заниматься ею, даже будучи солдатом. Я встречаю здесь военных, которые ходят на лекции по анатомии в Школе изобразительных искусств (которая, ты должен это знать, здорово изменилась и которую отделили от Института). Ломбар рисует, пишет и суетится больше прежнего. Я еще не смог сходить посмотреть его рисунки, сам он ими очень доволен. Я два месяца не трогал свою (неразборчивое слово, возможно, «Ладья Данте». — *Дж. Л.) с* Делакруа. Но все же перед отъездом в Экс я ее допишу. Наверно, я поеду в июле, если только отец не вызовет меня раньше. Через два месяца, то есть в мае, откроется выставка, как в прошлом году; если ты будешь здесь, мы посмотрим ее вместе».

Но, однако, больше «Салона отверженных» не было. «Я скоро увижу Вильвьея», — добавлял Поль в письме Косту, который последовал совету, приехал в Париж и, записавшись в полк в столице, провел в ней семь лет.

Двадцать первого апреля Золя писал Валабрегу: «Сезанн сбрил бороду и принес завитки волос на алтарь Венеры». Поль побрился в надежде понравиться некой девице. Непохоже, чтобы девушка сама докучала просьбами такому застенчивому молодому человеку. Видимо, в это время он приобрел некоторые богемные привычки — носил красный жилет и укладывался поспать на уличных скамейках, подкладывая вместо подушки башмаки. Его лы-сипа начала проявляться рано; на фотографии и автопортрете около 1861 года ее еще не видно, но в семидесятые годы она уже достаточно велика.

В июле Поль вместе с Байлем вернулся в Экс. Ныне у него была мастерская в Жа де Буффан, в которую он не пускал никого. Он ходил на этюды в окрестностях Экса и, возможно, в Эстак около Марселя, где ему нравились сильные контрасты красных

черепичных крыш и фабричных труб и богатая синева моря в рамке далеких холмов. Его мать сняла там маленький рыбацкий домик на церковной площади. 6 июля Золя писал Антонену Валабрегу: «Не нанес ли тебе Байль страшный удар своим добрым толедским клинком, и не уврачевал ли эту рану Поль добросердечной корпией своего безразличия?» Валабрег полагал, что Поль сильно изменился. Молчаливый парень обрел язык и стал употреблять его на весьма радикальные политические разговоры. «Он придумывает теории и развивает доктрины. Хуже всего, он позволяет обсуждать с ним политику (конечно, теоретически) и говорит самые страшные вещи о тиране (Наполеон III)».

Валабрег и Абрам были два экских еврея, которые несколько раз служили моделями Сезанну. С первого Поль написал несколько портретов; вместе эти приятели появились в картинах «Беседа» и «Гуляющие». Золя, как было уже сказано, в течение нескольких лет оставался в окружении приятелей из Экса: Поля, Байля, Солари, Шайяна, Коста, потом Алексиса и «великого Валабрега» (как Поль называл его). С другими жителями Экса Золя переписывался: с А.-Ф. Марионом, жившим в Марселе, Маргри, печатавшим романы в местной прессе, критиком Мариусом Ру. В его окружении лишь Ж. Пажо появился из парижского лицея. Экская группа держалась вместе до 1870 года. В этом году (1864) Золя последовал совету Ашетта обратиться к прозе и напечатал (не у Ашетта, а у Лакруа) подборку коротких и довольно поверхностных новелл «Сказки Нинон». Книга состояла из трех сказок, напечатанных в провинциальных журналах, еще один рассказ, получше, был отвергнут «Фигаро», три пустяка и претензия на философскую сказку. (Эту сказку отверг редактор детского журнала у Ашетта, сказав: «Да вы мятежник!»)

Восемнадцатого августа Золя написал Валабрегу развернутое письмо-программу под названием «Экран». Поль должен был читать это письмо, и, вне сомнения, он слышал, как Золя развивал свои экранные тезисы, которые помогли ему прояснить в уме роль творческого сознания в изучении и изображении природы. Золя начал со следующего: «Всякое произведение искусства есть окно, открытое в мир. В раму окна вставлен своего рода прозрачный экран, сквозь который можно видеть более или менее искаженное изображение предметов с более или менее измененными очертаниями и окраской. Эти изменения имеют происхождение в природе экрана». Тот факт, что Золя, литератор, пишет другому литератору, Валабрегу, и применяет при этом метафору, полностью заимствованную из области изобразительного искусства с целью объяснить творческую

деятельность, показывает, сколь сильно они все были тогда вовлечены в рассуждения об искусстве.

Золя обсуждает экраны-гении, которые производят картины великого значения, а также экраны маленькие и школьные, которые возникли вследствие практики незначительных художников в использовании образов, сотворенных гениями. Он различает три основных типа экранов: классический, романтический и реалистический.

«Классический экран — это прекрасная пластина очень чистого стеатита, прочная, мелкозернистая, молочно-белого цвета, образы вырисовываются на ней четко, простыми черными контурами. Цвет предметов слабеет и, проходя сквозь матовую толщу экрана, иногда совсем исчезает. Что касается линий, то они испытывают заметное искажение, стремятся к закругленной или прямой линии, становятся тоньше, длиннее, приобретают плавную волнистость. Мир на этом холодном полупрозрачном экране теряет всю свою резкость, всю свою живую, светящуюся энергию, он сохраняет только тени и воспроизводится на гладкой поверхности, подобно барельефу. Одним словом, классический экран — это увеличительное стекло, которое придает гармонию линиям и не пропускает красочных лучей.

Романтический экран — это зеркальное стекло, светлое, хотя кое-где слегка затуманенное и расцвеченное семью цветами радуги. Оно не только пропускает краски, но придает еще больше им яркости, иногда даже преображает и смешивает их. Контуры тоже подвергаются в нем искажениям: прямые линии стремятся к ломаным, окружности превращаются в треугольники. Мир, видимый через этот экран, — мир, полный бурь и движения. Образы выступают ярко, крупными пятнами тени и света. Ложь в воспроизведении натуры здесь еще больше ошеломляет и чарует, в ней нет покоя, но есть жизнь — жизнь, более напряженная, чем наша; здесь нет плавной гармонии линий и строгой скупости красок, зато есть движение, полное страсти, и сверкающий блеск придуманных светил. Словом, романтический экран — это призма с сильным преломлением, которая ломает каждый луч света и разлагает его на ослепительные цвета солнечного спектра».

Последняя часть этих рассуждений заставляет вспомнить об импрессионизме, хотя к тому времени программа этого движения еще не была выработана. Прибегая к таким выражениям, Золя относит это художественное явление скорее к романтическому преображению природы, чем к реализму. Он продолжает:

«Экран реалистический — это простое оконное стекло, очень тонкое и светлое; оно стремится к такой совершенной

прозрачности, чтобы образы проходили сквозь него и воспроизводились затем во всей своей реальности. Итак, никаких изменений ни в линиях, ни в цвете: точное, искреннее и наивное воспроизведение. Реалистический экран отрицает самое свое существование. По-истине у него чересчур большое самомнение. Что бы он ни говорил, он существует, а раз так, он не может бахвалиться тем, что воссоздает нам мир во всей его сверкающей красоте, присущей истине. Каким бы светлым, каким бы тонким, каким бы похожим на оконное стекло он ни был, у него есть все же свой собственный цвет, есть какая-то толщина; он окрашивает предметы, он преломляет лучи, как и всякий другой. Впрочем, я охотно соглашаюсь, что изображения, которые он дает, — самые реальные; его воспроизведение достигает высокой степени точности. Конечно, трудно характеризовать экран, главное свойство которого состоит в том, что он почти не существует; и все же я думаю, что оценю его правильно, если скажу, что его прозрачность замутнена тонкой серой пылью. Всякий предмет, на который мы смотрим сквозь эту среду, теряет в своем блеске или, скорее, слегка темнеет. Кроме того, линии становятся более жирными, я бы сказал, расплываются в ширину. Жизнь предстает на экране зримой и весомой; это жизнь материальная, пожалуй, слишком тяготеющая к земле. Итак, реалистический экран, возникший в современном искусстве последним, — это ровное, очень прозрачное стекло, не слишком чистое, дающее такие точные изображения, какие только могут быть воспроизведены на экране».

Золя и Поль в это время рассматривали себя как реалистов (школа Курбе в сравнении с Энгром и Делакруа), но интересно, что в конце концов Поль будет использовать формальные элементы из каждой группы — линию тени, создающую рельеф (для него в границах цвета), солнечный спектр, непосредственное богатое видение. Аналогия экрана у Золя имеет свои достоинства, но она представляет отношение «темперамента» или сознания к внешнему миру чересчур жестким и неизменным. Диалектика полного эстетического охвата природы при этом отсутствует.

В начале 1865 года Поль возвратился в Париж и снял жилье в квартале Марэ, на правом берегу около Бастилии, на улице Ботрейн, 2, в доме XVII века, отеле Шарни, населенном преимущественно служащими и людьми скромного достатка, но сохранявшем по-прежнему элегантный фасад. Красивые зеленые двери открывались в сводчатый коридор, где еще сохранялась обшивка деревянными панелями. У Поля была мансарда на пятом этаже, куда он забирался по лестнице, находившейся в дальнем углу двора. Он знал, что шестью или семью годами раньше в этом

доме жил Бодлер, но причиной того, что Поль поселился там, был, видимо, Ольер, у которого там была комната (по крайней мере такой адрес Ольера указан в каталоге Салона 1865 года). Поль оставался в этой мансарде около двух лет. 15 марта он написал Писсарро письмо, из которого видно, что они были в хороших, но еще не вполне близких отношениях:

«Мсье Писсарро, простите, что не зашел к Вам, но я еду сегодня в Сен-Жермен и вернусь только в субботу с Ольером, мы отнесем его картины в Салон; он написал мне, что сделал, как я понял, библейскую битву и большую картину, которую Вы знаете. Большая очень хороша, другую я не видел. Хотелось бы знать, приготовили ли Вы работы для Салона, несмотря на все Ваши несчастья? Если когда-нибудь Вам захочется меня увидеть — я работаю утром у Сюиса, а вечером я дома, назначьте мне свидание, когда и где Вам удобно, и, вернувшись от Ольера, я приду пожать Вам руку. В субботу мы отправимся в выставочное помещение на Елисейских полях с нашими картинами, и Институт при виде их впадет в гнев и ярость. Надеюсь, что Вы написали прекрасные пейзажи. Сердечно жму Вам руку».

В этом году Салон был более терпимым. Жюри приняло две работы Писсарро и одну Ольера, «Мрак». Все, что принес Поль, было отвергнуто. Была выставлена «Олимпия» Мане, и она произвела на Поля такое впечатление, что на этом следует остановиться особо. Его не привлекала любовь Мане к простым плоским цветам, его манера писать свет исходящим из-за головы художника, в результате чего тени оказывались скрытыми формой и предметы изображения уплощались, — метод, который позволил Курбе заметить, что Олимпия похожа на карточную пиковую даму. Скорее, Поль был увлечен самой темой и элементами символизма в трактовке сюжета. Основой послужила «Венера Урбинская» Тициана (с которой Мане делал копии), но, обратившись к нему, Мане лишил свободно раскинувшуюся женщину академической зализанности Кутюра и романтической дымки одалисок Делакруа или Энгра и низвел ее в прозаическую постель уличной парижанки, проложив тем самым дорогу к «Нана» Золя. Мане изобразил кошку вместо тициановской белой болонки, введя кусочек эротической символики в духе бодлеровской «Кошки» и своей литографии «Кошачье свидание». Орхидея была брошена так, чтобы подчеркнуть прелести модели. Сама она предстает довольно холодной, пожалуй, даже недоразвитой в чувственном отношении. Можно вспомнить, кстати, фразу Гонкуров: «Худые женщины, истощенные, плоские, костлявые…» («Дневник», 11 апреля 1864 года). Но такого рода извращенные вкусы не привлекали Поля, который любил,

насколько можно судить по его картинам, большие рубенсовские тела. Что ему нравилось в картине Мане, так это ее дерзость, с которой проститутка словно представала бросающей вызов зрителям. Поль мог даже знать модель для «Олимпии», Виктуар, по крайней мере в лицо. Воллар записал длинный разговор перед этой картиной (после того, как она была отправлена в Люксембург), в котором кроме него и Сезанна участвовал еще Гийме. Гийме рассказал о Виктуар, что она как-то сказала ему, что у нее на примете есть молоденькая дочка полковника, готовая позировать, но что он должен будет придерживать язык и употреблять при ней только приличные выражения. На следующий день она привела девушку и сразу скомандовала: «Давай, душечка, покажи свой казимир мсье». («Казимир» — буквально «клочок шерсти», было жаргонным обозначением прелестей.)

Существует свидетельство Воллара, как всегда, приблизительное и недостоверное, о том, что Поль сначала был под большим впечатлением от Мане. «Но ему недостает гармонии и темперамента», — добавлял он при этом. Когда Воллар упомянул о важной заслуге Мане в ниспровержении академических условностей, Сезанн ответил: «Вы знаете, Домье говорил: «Я не так уж люблю живопись Мане, но я нахожу в ней одно выдающееся свойство — он вернул нас к фигурам карточной колоды».

Сезанн развил то, что мы можем назвать черноконтурным стилем, после своей второй поездки в Париж. Изучение таких художников, как Мане и Курбе, занятия у Сюиса избавили его от всех условных идей, которые он разделял в Эксе. Он жаждал любой ценой избежать вымученного академического метода, который был абсолютно непригоден для выражения его бурных эмоций. Письма Поля выдают, что эти чувства уже какое-то время бурлили в нем, но не находили соответствующего им языка выражения, кроме как грубых шутливых набросков в письмах. Теперь он прежде всего стремился к выработке целостной системы, пытаясь найти как свободную кисть, так и крепкую композицию. Какое-то время его способности рисовальщика и умение моделировать объем были недостаточны, чтобы овладеть такой системой. Среди его работ были даже такие странные, как та, на которой он написал: «Матерь семи скорбей и Вельзевул». В ней он попытался показать фигуры в условной пространственной сцене, которая вышла явно слабой, несмотря на более или менее получившиеся черные волосы и красные язычки пламени у дьявола (тема эта, возможно, была навеяна конфликтом между страдающей матерью и насмешничающим отцом). В «Суде

Париса» исполнение стало более свободным, но Поль был все еще далек от понимания того, что ему надо и как того достичь. Однако он продолжал бороться, вкладывая больше чувства в моделирование объема и освобождая свою кисть, подступая к тому самому стилю, который он обозначал словом couillarde, заметному уже в работах 1866 года. В первом портрете отца, выполненном, видимо, вскоре после второй поездки в Париж, он предстает уже достаточно уверенным.

Глейр, потеряв под старость зрение, закрыл свою студию. Моне, Ренуар, Базиль и Сислей остались без учителя. Моне был с Базилем в Нормандии и вернулся оттуда с двумя морскими пейзажами, которые он собирался послать в Салон. Оба молодых художника сняли одну мастерскую на улице Фюрстенберг (недалеко от мастерской Делакруа); Поль и Писсарро часто навещали их. Базиль был счастлив, сумев наконец уговорить свое семейство разрешить ему бросить занятия медициной. Золя много трудился, он жил теперь в квартире с балконом на шестом этаже на улице Сен-Жак, 278, там он продолжал устраивать свои вторники. Луи Ашетт умер, но Золя продолжал трудиться в его фирме по десять часов в день и одновременно еженедельно писал в «Пти журналь» и два раза в месяц в лионский «Салют Публик». «Наконец я закончил мой роман, который так долго дремал в ящике стола». В октябре «Исповедь Клода» появилась на свет, и критики, которые награждали небрежной улыбкой «Сказки», эту весьма романтическую вещь заклеймили как «ужасающий реализм». Власти собирались наказать Золя за изображение непристойностей. Полиция провела расследование и представила доклад. Общественный обвинитель решил: «Золя не имел определенных политических мнений, и его стремления, похоже, были преимущественно литературными». Цель самого Золя заключалась в том, чтобы развеять иллюзии молодежи, которая «позволяла увлечь себя поэтам, идеализировавшим любовные похождения богемы». Так он объяснял свои намерения, защищаясь перед полицией. Он отказался от места главы рекламного отдела у Ашетта, приносившего ему 2400 франков в год. Возможно, фирма выразила свое несогласие с его книгой, или же он. решил попытаться прожить литературным трудом. В это время он уже жил вместе с Александриной Габриэль Мелей. Существует легенда, согласно которой не кто иной, как Поль, представил ее Золя, но это маловероятно — если только она не была какое-то время натурщицей. Но, скорее всего, Золя мог встретить будущую жену в издательстве, так как отец ее был печатником.

Мариус Ру написал рецензию на «Исповедь» в экской прессе.

Золя просил его непременно написать о Байле и в первую очередь о Сезанне, что должно было, по его мнению, «доставить удовольствие их семьям». Ру написал о Поле довольно пространно: «Все мы из Экса, все старые школьные товарищи, все мы связаны доброй и искренней дружбой. Мы не знаем, что будущее готовит нам, но тем временем мы работаем и боремся… Однако, если мы связаны узами дружбы, это еще не значит, что мы одинаково смотрим на прекрасное, на истину и добро. Мсье Золя, который предпочитает «Прядильщицу» Милле «Мадонне в кресле» Рафаэля, посвятил свою книгу двум приверженцам своей школы. Мсье Сезанн принадлежит к одним из лучших студентов, которых наша экская школа направила в Париж. Там он станет благодаря своему упорству прекрасным художником. Будучи большим поклонником Риберы и Сурбарана, наш мастер остается самобытным художником и придает работам свой собственный характер. Можно быть уверенным — его картины никогда не будут посредственными. Посредственность — это худшая штука для искусства. Лучше быть каменщиком, если таково твое призвание, но, если ты художник, будь совершенным или погибни в стараниях. Мсье Сезанн не погибнет. Он заимствовал в экской школе слишком хорошие принципы, он нашел здесь замечательные примеры, у него есть достаточно храбрости и много упорства в работе, что не даст ему потерпеть поражение, не достигнув своей цели. Если б я не боялся быть нескромным, я бы привел свое мнение о некоторых его полотнах. Однако скромность художника не позволяет ему верить, что то, что он делает, — это именно то, что надо, а я не хочу портить его прекрасные чувства. Я подожду, пока он сам не покажет свои работы на свет, тогда не только я смогу высказаться. Он принадлежит к школе, которой свойственно возбуждать разные суждения».

Маргри последовал этому отзыву в «Эко де Буш дю Рон». О Поле и Байле он писал: «Они создали себе имя соответственно в искусстве и науке». Такие отзывы в местной прессе должны были значительно умиротворить Луи-Огюста, на что Золя, несомненно, рассчитывал.

Поль вернулся в Экс, по всей вероятности, осенью. Он добавил постскриптум к письму, которое Марион написал 23 декабря Морштатту, немецкому музыканту, приглашая последнего приехать из Марселя в Экс, чтобы играть Вагнера. В строках Поля говорится о «благородных аккордах Рихарда Вагнера». Он должен был слышать Вагнера в Париже, конечно, эта музыка оставила в нем сильное впечатление.

Глава 4
Решающий год
(1866)



В этом году Поль рано приехал в Париж, по всей видимости, в феврале. Мы можем представить, каким он казался в то время Золя, читая «Творчество» и заметки к этому роману. «Худощавый, обросший бородой юноша с угловатыми движениями. (…) В глубине его карих глаз таится большая нежность, глаза небольшие и ясные, изящный нос и взъерошенные усы, сильный голос». В «Чреве Парижа» сообщается, что он носил черную фетровую шляпу, потерявшую форму, наглухо застегнутое просторное пальто, когда-то коричневое, но от дождей превратившееся в неопределенно-зеленоватое. «Слегка сутулый, вечно возбужденный от ставшего привычным нервного беспокойства, стоял он в своих огромных ботинках на шнуровке…». Он носил синие носки и слишком короткие брюки («Творчество»). В набросках к роману говорится о длинных изогнутых бровях и напоминающем араба овале лица, Золя утверждал: «Он не доверял женщинам… Никогда не водил он девиц в свою мастерскую, он держал себя с ними так, будто презирает их, но в глубине души тяжко страдал от застенчивости, которую пытался прятать под фанфаронадой и грубостью. Я не нуждаюсь в женщинах, — говорил он обычно, — они чересчур раздражают меня. Не знаю, в чем вообще от них польза, и не хочу пробовать». На полях рядом с последней заметкой Золя приписал: «Очень важно». Речь его была грубой, намеренно вульгарной. Он обычно употреблял выражения из области фекальной лексики, как бы упиваясь собственной непристойностью. По утрам он бывал весел, вечерами несчастен, называл живопись «собачьим занятием». «Когда я пишу, мне кажется, будто я щекочу себя», — говорил он. Затем вдруг становился пасмурным. «Я никогда

ничего не заканчиваю, никогда, никогда» (из заметок к «Творчеству»). Позднее Ж. Гаске писал: «Те, кто видел его в то время, описывали мне его как совершенно ужасного человека, полного галлюцинаций, этакое страдающее божество с привкусом животного. Свои модели он менял каждую неделю. Он совершенно отчаялся удовлетворить самого себя. Он страдал от той смеси ярости и робости, смиренности и гордыни, сомнений и безапелляционной самоуверенности, которые сотрясали его всю жизнь. Он шагал по земле, избегая всяких новых знакомств, временами в течение недель отказываясь пустить хоть кого-нибудь в свою мастерскую». Хотя Гаске чересчур драматизирует истинную картину, Поль и вправду страдал от резких перепадов настроения, которые легли в основу характера Клода в «Творчестве». Мастерская его описывается в этом романе так: «Перед печкой еще с прошлой зимы копилась зола. Кроме кровати, умывальника и дивана, не видно было никакой мебели, впрочем, тут еще находился старый дубовый шкаф без ножек и большой сосновый стол, где валялись вперемежку кисти, краски, грязные тарелки, спиртовка, на которой стояла кастрюлька с остатками вермишели. Всюду были разбросаны хромоногие мольберты и дырявые соломенные стулья. Вчерашняя свеча валялась на полу около дивана; по всему было видно, что здесь месяцами не подметают; и только большие часы с кукушкой, расписанные красными цветами, звонко тикали и казались веселыми и опрятными». На стенах вкривь и вкось мелом были нацарапаны адреса натурщиц. При всей своей женобоязни он постоянно думал о них. «Он вкладывал в работу и целомудренно сдерживаемое обожание женщины, и безумную любовь к вожделенной наготе, которой он никогда не обладал, и бессилие найти удовлетворение, и стремление создать ту плоть, которую он так жаждал прижать к себе трепетными руками. Он гнал из своей мастерской девушек, но обожал их, перенося на свои полотна; он мысленно ласкал и насиловал их, до слез отчаиваясь, что не умеет написать их столь живыми и прекрасными, как ему того хотелось».

Подход Сезанна к женщинам был тесно связан с его отношением к искусству: поклонение и неприятие, надежды и сомнения, проблески уверенности, вслед за которыми неизбежно наступало отчаяние. Выдержка из «Терезы Ракен» (опубликовано в 1867 году), в которой описывается мастерская Лорана, иллюстрирует представление Золя об искусстве Поля того периода, хотя в принципе других связей между ним и Лораном нет.

«Там было пять этюдов, написанных с истинной энергией.

Живопись была основательной и уверенной, каждая деталь была прописана сильными мазками… Конечно, эти этюды были грубоваты, но в них была какая-то странность, свой характер, столь сильный, что художественное чувство сквозило в них в уже почти сформировавшемся виде. Можно было говорить о живописи, насыщенной жизнью. Никогда еще не видел он таких многообещающих эскизов».

Поль не чувствовал себя частицей передового парижского искусства. Возможно, через посредничество Гийме он ранней весной этого года познакомился с Мане. Валабрег сообщил эту новость Мариону, который передал ее Морштатту в письме от 12 апреля. В ответ на визит Поля Мане сам отправился посмотреть его натюрморты, находившиеся в мастерской Гийме. Говорят, Мане нашел их «смело выполненными», а польщенный Поль, как обычно, спрятал свою радость. Валабрег заключил, что оба художника узнали друг в друге «схожие темпераменты», что, впрочем, было не очень точным прогнозом. Полю, пожалуй, было нелегко общаться с Мане, элегантным парижанином в высокой шляпе, в перчатках, блиставшим утонченным остроумием и державшимся по-учительски в компании учеников в кафе Тортони.

Именно в 1866 году Поль повстречал всех художников, которые впоследствии стали знаменитыми импрессионистами, за исключением Берты Моризо, принадлежавшей к изысканному кругу Мане и вышедшей в 1874 году замуж за его брата Эжена. Мятежные художники, которым необходимо было обсуждать свои теории, свои пристрастия и антипатии, обычно собирались в доме Фантен-Латура на улице Боз-Ар (Изящных искусств), где также жили Ренуар и Базиль. Но в период с 1866 по 1870 год их излюбленным местом времяпрепровождения стало кафе Гербуа, на проспекте Батиньоль, 11, около ресторана папаши Латюиль. Мане с друзьями обычно занимали два стола слева от входа; кроме художников там бывали и литераторы, например Золя, Дюранти, Дюре или Леон Кладель. Моне заявлял: «Ничего не может быть интереснее, чем те сборища с их вечными спорами и столкновениями мнений. Они поддерживали наше красноречие в боевой готовности… Из них мы выходили с утвердившимися стремлениями, с очищенными и более ясными мнениями». Изысканные художники, как Дега, всегда были готовы пуститься в рассуждения об ошибочности приспособления искусства к пониманию низших классов, в то время как Дюранти, несмотря на свое собственное заурядное происхождение, ученейшим образом просвещал всех, что, будучи реалистом, он тем не менее не копается в грязи и отбросах общества. Несомненно, что при этом

он метил в поклонников Курбе. Но, быть может, при этом он имел в виду и Поля. Моне вспоминал, что Мане неизменно во всех ситуациях «являл себя джентльменом». Он сам, Писсарро и другие демократически настроенные художники, бывало, сдерживали при этом улыбки, но что касается Поля, то он воспринимал приличную одежду и обходительные манеры как своего рода личный выпад против его сознательной провинциальной бравады. Он говорил Гийме: «Все эти сучьи дети одеваются, словно стряпчие», — наверняка имея в виду именно то, что сам он решительно отказался стать законником или адвокатом. Моне с удовольствием вспоминал, что Поль входил в кафе, непременно окинув всю компанию презрительным взглядом. При этом он резким движением корпуса заставлял полы пиджака откинуться назад и демонстративно подтягивал штаны и затягивал потуже свой красный пояс. Вслед за этим он по кругу обходил всех с рукопожатием. Перед Мане, однако, он останавливался, снимал шляпу и бормотал под нос с усмешкой: «Не могу подать вам руки, мсье Мане, я уж неделю как не умывался». Наконец он усаживался в уголке, не показывая никакого интереса к происходящему. Временами, когда ему приходилось слышать нечто, что слишком сильно раздражало его, он густо краснел и вместо ответа выходил вон, ни с кем не прощаясь. Самое большее, он мог разразиться репликой и затем величественно удалиться. Умных говорунов он ненавидел».

Он много трудился и продолжал посылать работы в Салон, хотя и звал его «Салоном des Bozards» или «Салоном Бугро». В «Творчестве» утверждается, что «он поклялся, что впредь не будет выставляться, теперь же считал необходимым каждый год что-нибудь предлагать жюри, хотя бы для того, чтобы жюри имело возможность лишний раз ошибиться; теперь он признал, что Салон является единственным полем битвы, где художник может выступить и проявить себя». Несомненно, что это было именно так, но очевидно и то, что Поль жаждал какого-то официального признания. Прежде всего это обеспечило бы ему законные права художника в Эксе и в собственной семье; быть может, он также ощущал, что его неуверенность в себе исчезнет или уменьшится, если появится какая-то прочная основа признания. В конце концов и Делакруа, и Курбе, и Мане пробили свой путь в Салон и использовали его. Поль приносил картины в отборочную комиссию в последний день и час приема. Картины он вез в ручной тележке, нагружая и толкая ее с помощью приятелей. Приехав на место, он медленно брал их и неторопливо проносил вдоль толпы студентов, теснившихся у дверей. Сцена эта повторялась по нескольку раз, помогал Полю Гийме.

Рассказывают, что как-то в кафе Гербуа Мане спросил его, что на этот раз он решил показать в Салоне, Сезанн ответил: «Горшок с дерьмом». Этот ответ был вполне в его характере; в самом деле, его пристрастие к подобного рода выражениям заставляет предположить инфантильную склонность, которая вполне гармонировала с навязчивой идеей загрязнения деньгами.

В этом году он послал в жюри две работы: «Неаполитанский полдень, или Пуцш» и «Женщину с блохой». Для первой из них ему, по словам Воллара, позировал старик золотарь, жена которого владела небольшой молочной, где, кроме того, подавала своим молодым голодным клиентам бульон из говядины. Поль, который пользовался доверием старика, попросил его позировать, но тот отговорился было занятостью. «Но вы работаете по ночам, а днем вам нечего делать». Ночной труженик заявил на это, что днем он обычно спит. «Ну и прекрасно, я напишу вас в постели». Сначала старикан расположился в постели в пижаме и колпаке, потом колпак решил снять, а вслед за этим, рассудив, что между приятелями не должно быть никаких церемоний, скинул и штаны, оставшись позировать, таким образом, нагишом. В картину была введена еще жена золотаря, она протягивает ему кувшин вина. Псевдоромантическое название предложил Гийме. Поль со своим фекальным юмором порадовал себя, сделав золотаря героем любовной сцены.

Сама картина не сохранилась, наиболее близкий, судя но описанию, эскиз изображает лежащего на животе мужчину, рядом с ним свободно развалилась женщина, слуга в зеленой одежде держит перед ними поднос. Трудно сказать, зачем для картины с такой сценой понадобился старик. В варианте, выполненном в начале 1870-х годов, изображен пожилой мужчина с трубкой, которого, собственно, мало видно, потому что перед ним, загораживая, расположилась девушка. Она несколько странно жестикулирует; подобные жесты Поль обычно придавал своим купальщицам, они более уместны для стоящих, а не для лежащих фигур. Одна рука, правая, поднята за голову, другая опущена вниз. Вместе они, таким образом, образуют нечто вроде диагонали с головою в центре. Но левая рука ненатурально выглядела бы просто опущенной книзу, поэтому Поль поднял правое колено и руку положил на него. Женщина, стоящая сзади, держит блюдо, на котором лежит единственное яблоко, напитки стоят на столе сбоку. В других эскизах служанка сделана негритянкой. (Диагональный жест поднятой и опущенной рук с самого начала был чем-то важен для Поля. Этот жест появился уже в одном из панно — «Весна» — для Жа де Буффан, там поднятая рука держит цветы и роняет их на опущенную. Жест

этот вполне невинен и создает визуальную гармонию между головой и поясницей.)

От 1860-х годов осталось много работ, в которых густо черные края и темные тени скрывают формы, немало и таких, где преобладает сильное, яростное напряжение. Более спокойные формы появляются в тех случаях, когда он пишет свое семейство, например в картине с двумя его сестрами на переднем плане и Валабрегом и Абрамом сзади — здесь линии складок одежды вовсе не так жестки, как на картине, изображающей двух девушек и маленькую девочку между ними: «Сцена в интерьере».

Проблема Выбора, впервые представшая ему в образе Геракла на распутье, теперь обрела чисто эротическое выражение. Очутившись перед возможностью легко осуществить свои мечты, Поль стал еще более нерешителен, чем раньше. Даже если он не мог себя заставить пойти к продажным женщинам, в его распоряжении были вполне доступные натурщицы. Нет сомнения в том, что прочные ассоциации натурщиц с легкой доступностью делали необычайно сложным для него их использование в своем искусстве. Страхи и неуверенность Сезанна нашли прямое выражение в аллегории «Суд Париса». Отходя от общепринятых форм мифа, Поль изобразил юного пастуха выбирающим женщину, в чьи объятия он немедленно попадет в результате своего выбора. В картине две отвергнутые богини все еще простирают руки, а Венера уже прильнула к Парису, который положил руку ей на плечо. Здесь есть, кроме того, еще одно отождествление. Хотя пастух Парис в мифе был судьей, Париж (Paris) был для Поля именем, местом искуса. Венера, продажные натурщицы и город Париж слились в его сознании, и само Искусство сплелось с этой троицей как высшее искушение и соблазн. Золя писал Мане: «Искусство, живопись, было для него всегда великим искусителем, куртизанкой, вечно алчущей новой плоти, выпивающей кровь, давящей и удушающей на своей ненасытной груди».

Эта обывательская идея была как раз из таких, что наполняют провинциальных пареньков вожделением и страхом. Она была одним из источников его бесконечных фобий, припадков отчаяния, которые он испытывал, сражаясь перед мольбертом. Он идентифицировал процесс живописания с актом соития и чувствовал, что раздирается между женщиной-искусством и женщиной-любовницей.

В этом отношении Парис, юноша, стоящий перед выбором в любви, противопоставлен Парижу — продажному городу, продажным натурщицам. (Поль питал слабость к каламбурам. Люсьен Писсарро, у которого был школьный учитель Руло,

рассказывал, как Поль обращался к нему: «Ну что, Люсьен, пришлось ли вам сегодня повертеться [roule]?») Париж как олицетворение Искушения был довольно распространенным образом, выраженным, например, у Оффенбаха в «Прекрасной Елене». Золя с большой проницательностью выразил это сплетение мыслей и чувств в сознании Поля, когда описывал картину Клода — Сезанна, в которой символически был представлен Париж:

«Лодка занимала всю среднюю часть композиции. В ней находились три женщины: одна, в купальном костюме, гребла, другая, с обнаженным плечом, в полуспущенном лифе, сидела на борту, свесив ноги в воду, третья выпрямилась во весь рост на носу, совсем нагая, и была так ослепительна в своей наготе, что сияла как солнце». Клод пытался завуалировать тему, говоря, что женщины купались и только что вышли из воды, и это давало ему возможность показать обнаженное тело. «Разве не находка, что тебя смущает?» — говорил он своему другу Сандозу. Золя — Сандоз возразил, что такое объяснение вряд ли оправдывает появление обнаженной женщины в самом центре Парижа. Но «Клод упрямился, возражал нелепо и резко, потому что не хотел открыть истинную причину своего упорства: он сам еще не мог объяснить мучившее его подсознательное тяготение к символизму, прилив романтизма, побуждавший его воплотить в нагом теле самую сущность Парижа, обнаженного, полного страстей и блистающего женской красотой города. Он вкладывал в него и собственную страсть: любовь к прекрасным плодоносящим животам, бедрам и грудям, которые он жаждал создавать щедрой рукой, чтобы никогда не иссякал источник его творчества».

И поэтому яблоко, а фактически всякий круглый плод, сделалось для Сезанна носителем очень важного смысла. Конечно, было много других причин, по которым он писал яблоки. Они прекрасно могут лежать долгое время даже при его медленных созерцательных методах яблоки вполне сохранялись, сколько ему было нужно. Также круглые плоды задавали ему задачи по моделированию объема, которые были очень привлекательны для художника, — точно так же, упиваясь выписыванием объема, он любил писать груди. Впрочем, в последнем случае в нем поднимались беспокойные чувства, которых он мог в какой-то мере избегнуть перед яблоками. Но последним аргументом в пользу яблок было то, что этот плод является эмблемой любви, — взять ли тот случай, когда Парис вкладывает яблоко в руку Венеры, или тот, когда Ева дала яблоко Адаму. (Стоит вспомнить и античный, символ богини-матери с

яблоком или гранатом.) Таким образом, яблоко символизировало для Сезанна и момент эротического выбора, и непосредственно сам любовный объект, округлые изгибы Венериного тела. Ранее мы упомянули круглый плод на блюде, предлагавшийся женщиной в «Пунше». Существуют также ранние и поздние картины с изображением персика, чья округлая форма с ложбинкой посередине напоминает зад или противоположное ему место.

Лишь только если мы будем иметь в виду символику округлого плода в системе Сезанна, можно будет осознать такую странную работу, как «Пикник», написанную по мотивам «Завтрака на траве» Мане. Картина представляет собой свободное повторение картины Мане без обнаженных фигур. Чрезвычайно вытянутая фигура девушки с плодом напоминает раннюю «Весну», но лысина Поля не позволяет датировать эту вещь ранее 1869 года.

Американский искусствовед М. Шапиро дал интересное описание этой картины: «Обычное содержание пикника тонет здесь в странной призрачной атмосфере. Над скатертью, расстеленной прямо на траве (на ней нет ничего, кроме двух апельсинов, положенных явно для созерцания участников), склонилась высокая гибкая женщина с распущенными золотистыми волосами, сивилла, которая держит третий апельсин в вытянутых руках, будто совершает священный обряд или возносит молитву. Она бросает взгляд на мужчину в сюртуке, расположившегося на земле, он похож на самого молодого, рано облысевшего Сезанна. В отдалении стоит возвышенная прямая фигура с трубкой и со скрещенными на груди руками, словно страж или участник действа. Слева мужчина и женщина, одетые, как Сезанн и сивилла, удаляются под руку под сень темного леса (как на картине Ватто «Полное согласие»).

Три апельсина или красновато-золотых яблока воплощают три эротические возможности: по одной для каждой пары, исключая самого Поля как лишнего. Таинственность участников пикника, чрезвычайно сосредоточенных на трех плодах (единственном, что можно съесть), таким образом, вполне объясняется. Сивилла предлагает любовное яблоко Полю и одновременно отнимает его; она принадлежит курильщику, чья голова изображена вровень с ее головой и кто пристально на нее взирает. Высокая шляпа и зонтик от солнца в углу картины представляют еще одну пару сексуальных символов, сходную роль играет собака, которая смотрит на плод в руках сивиллы. Поль поднял свой указательный палец, словно бы домогаясь этого запретного для него, как он сам знает, плода — плода, который

женщина, склонившись, держит на уровне своей груди.

Поль любил помещать себя самого в свои фантазии. Здесь он предстает человеком, оказавшимся лишним в любовных играх, позже он обернется любителем женщин в «Новой Олимпии»; во «Вскрытии» он будет человеком, запустившим обнаженные руки в чрево покойника, это он развалился в «Пасторали». И мы можем заметить, что, как мастер яблок, он также и мастер ситуаций выбора. Он, Парис с яблоком, предлагает приз Парижу как обворожительной и продажной женщине. Позже Поль говорил Жеффруа: «Я ошеломлю Париж своим яблоком».

В этом году обе работы, которые Сезанн посылал в Салон, были отвергнуты. В то время как другие «повстанцы» пытались предложить жюри свои наиболее приемлемые работы, Поль показывал свои наиболее выламывающиеся из рамок общепринятого. Марион писал Морштатту в марте: «Я только что получил письмо от моего парижского друга: Сезанн рассчитывает, что его не допустят на выставку, и по этому поводу знакомые художники собираются устроить ему овацию». Вскоре Валабрег писал Мариону из Парижа: «Несомненно, что Поля отвергнут. Один филистер из жюри, увидев мой портрет, заявил, что художник орудовал не только ножом, но еще и пистолетом. Разгорелось уже немало споров. Добиньи произнес несколько слов в защиту Поля и моего портрета. Он сказал, что предпочитает смелые холсты той ничтожной мазне, которую принимают в каждый Салон. Но он не смог одержать верх…» Марион переслал это письмо Морштатту. От себя он добавил: «Я успел узнать еще кое-что с тех пор. Отвергнуты все представители реалистической школы: Сезанн, Гийме и другие. Приняли только полотна Курбе, который, как говорят, стал писать гораздо хуже, и «Флейтиста» Мане, который явно выходит в первые ряды художников. (Ошибка, Мане был отвергнут. — *Дж. Л.)* (…) В действительности мы торжествуем, и этот массовый отказ, это великое изгнание — настоящая победа. Теперь мы должны устроить выставку своими силами и тем вызвать всех этих старых болванов на смертельное для них соревнование. Сейчас идет борьба, молодые сражаются со стариками, юность выступает против старости, полное надежд настоящее —*против черного пирата* — прошлого.

Потомство — это мы, а ведь говорят, что суд выносят потомки. Мы верим в будущее, а нашим противникам останется только уповать на смерть. Мы полны доверия. Мы хотим только одного — творить. Если мы будем работать — наш будущий успех обеспечен».

Поль, как глашатай непокорной и независимой молодежи,

написал письмо протеста сюринтенданту изящных искусств графу Ньюверкерке. Ответа не последовало. Он написал снова, заявляя, что отказывается «принять незаконное решение моих коллег, которых я не уполномочил судить себя. Я пишу Вам, чтобы настоять на своем требовании. Я хочу обратиться к публике и быть выставленным, несмотря ни на что. Мое желание вовсе не является чем-то необыкновенным, и, если Вы спросите всех художников, находящихся в моем положении, они все Вам ответят, что не признают жюри и хотят любым способом участвовать в выставке, открытой для всякого серьезно работающего художника. Поэтому пусть будет восстановлен «Салон отверженных». Даже если я буду выставлен там один, я желаю, чтобы публика по крайней мере знала, что я не хочу больше иметь дела с этими господами из жюри, так же как и они не хотят, видимо, иметь дело со мной». К сожалению, Сезанн заявил, что «не считает нужным приводить те аргументы, что уже были в первом письме». На полях обращения Поля приписан ответ: «То, что он просит, — невозможно. Мы теперь поняли, сколь несовместима с величием искусства была «Выставка отверженных»; повторена она не будет».

Письма Поля графу Ньюверкерке, возможно, сочинил Золя с согласия других художников, чтобы подтолкнуть власти к открытию другого «Салона отверженных». Идея широко обсуждалась художниками. Ренуар отправился подкараулить жюри, когда оно будет выходить из Дворца. Он видел Коро и Добиньи, но, побоявшись представиться, назвался другом Ренуара. Добиньи помнил это имя. «Мы всем надоели, — сказал он, — защищая картину вашего друга, но ее все же отвергли. Мы сделали все, что могли, чтобы не допустить этого, но что ж поделаешь! Мы были вшестером против всех остальных. Скажите вашему другу, чтобы он не расстраивался, в его работе есть немалые достоинства. Ему стоит обратиться с прошением и добиваться «Выставки отверженных». Добиньи был также, насколько можно судить, единственным защитником портрета Валабрега Поля. Единственно, в чем ему удалось преуспеть, он отстоял пейзаж Писсарро. Граф Ньюверкерке смотрел на отвергнутых художников, как на умножившихся Милле, чьи работы «вызывают омерзение», — все они были демократы.

А вот Солари был принят. Так как он давно уже истратил все полученные в качестве премии деньги, Поль делил с ним свою наличность. Скульптор работал над бюстом Золя, большим, больше натуральной величины; Золя и Сезанн помогали его отливать. Солари был худощав, с болезненным цветом лица, довольно некрасивый; его яркие глаза сохранили детскую

ясность. Он всегда был полон грандиозных идей, но в повседневной жизни ему приходилось туго. «Чарующе невозмутимый, мягкий и рассеянный, всегда ровный и спокойный, он был настоящим богемным художником, напрочь лишенный соображений о выгоде и застенчивый», — вспоминал очевидец. Золя списал с него Сильвера — героя «Карьеры Ругонов», сделав там его благородным и наивным революционером; Мьетта, возлюбленная Сильвера, имела прообразом его сестру Луизу. Пажо встретил русского графа, асоторый сказал ему, что хотел бы иметь скульптуру для своего сада, сделанную по мотивам энгровского «Источника»; Пажо рекомендовал ему Солари, но чем кончилось дело, неизвестно.

Шум от находившегося поблизости стрельбища заставил Золя переехать с Монпарнаса в пятикомнатную квартиру с балконом на улице Вожирар, 10, рядом с Одеоном и Люксембургским садом. «Настоящий дворец», — писал он. Мать его жила теперь вместе с ним. По вторникам продолжались званые обеды, «ожидавшиеся нетерпеливо, как любовное свидание» («Творчество»), посещавшиеся старыми и новыми приятелями из Экса; Валабрег с марта жил в гостинице на улице Вавен. Вероятность того, что именно Золя написал от имени Поля письмо об устройстве нового «Салона отверженных», подтверждается тем, что он договорился с «Эвенман» о серии обозрений Салона и начал свои статьи Обращением к жюри. «Я не сомневаюсь, что вызову недовольство многих, взявшись говорить грубые и устрашающие истины, но я испытываю глубокое удовольствие, облегчив душу от всего скопившегося там недовольства». Второе письмо Поля, датированное 19 апреля, было написано в тот день, когда Золя начал свою атаку на жюри.

Золя собрал много сведений о членах жюри, о том, как они были избраны и каким образом осуществляют свою работу. У него также был материал о событиях 1863 года. Он пошел в атаку на тех, «кто отсекает настоящее искусство и подсовывает толпе обрубленный труп». «Эвенман» был популярным органом, который широко читали образованные люди, театралы и светская публика. Золя писал, что «Салон в наши дни не является более детищем художников, это работа жюри». Три четверти показанных работ были выбраны уже выставлявшимися и заслуженными художниками, оставшиеся — отобраны администрацией.

По поводу жюри Золя писал: «Есть добряки, которые принимают и отклоняют кандидатуры с полнейшим безразличием; есть преуспевающие художники — они стоят вне всякой борьбы; есть художники, которые сошли со сцены, но

держатся своих убеждений и отвергают все новое; есть, наконец, модные художники, чьи малозначительные картины имеют временный успех, но они вцепились в него зубами и рычат, грозя тем из своих собратьев, кто пытается к нему приблизиться».

Золя упоминает о происшествии с одним учеником Курбе, который послал в Салон две работы, одну под своим именем, а другую под псевдонимом. Первую жюри отвергло, вторая была принята.

В конце цикла статей о выставке в Салоне Золя дает собственное определение искусства: «Определить произведение искусства можно только так: это кусок действительности, увиденный сквозь темперамент». В другом месте он говорит: «Произведение искусства есть выражение творческой индивидуальности, личности художника». В статье, посвященной Э. Мане, Золя возвещает: «Господин Мане, так же как и Курбе, как всякий самобытный и сильный талант, должен занять место в Лувре». В результате выступлений Золя получился большой скандал. Посыпались сотни писем читателей, в которых они выражали возмущение и грозились прервать подписку. Издатель газеты, испугавшись, поручил написать несколько статей на эту же тему критику Пеллоке. Золя, который к тому моменту написал уже пять статей и собирался дать еще десять с лишним, чтобы довести общее количество до шестнадцати или восемнадцати, вынужден был ограничиться еще тремя.

Приведем еще несколько выдержек из этих статей, которые он, несомненно, обсуждал с Полем и которые в известной степени могут считаться выражением настроений самого Сезанна.

«Да, я выступаю в защиту жизненной правды. Я откровенно признаюсь, что восхищен г-ном Мане, что и гроша ломаного не дам за рисовую пудру г-на Кабанеля и что я предпочитаю терпкие и здоровые запахи живой жизни. Впрочем, у меня еще будет случай высказать свои суждения. Здесь же я лишь отмечу — и никто не осмелится меня опровергнуть, — что движение, известное под названием «реализм», в Салоне не представлено. (…) Искусство здесь тщательно отлакировано и прилизано; оно обрело вид добропорядочного буржуа в домашних туфлях и белой рубашке».

«В этом году жюри особенно усердствовало в наведении глянца. Оно сочло, что в прошлом году его метла оставила на паркёте несколько соломинок. Для того чтобы порядок был безупречным, вышвырнули за дверь реалистов — им был брошен упрек, что они не моют руки. Салон же будут посещать великосветские дамы в богатых туалетах, а посему здесь должна царить идеальная чистота, все должно блестеть так, чтобы перед

картинами, как перед зеркалом, можно было поправить прическу».

«И я требую от артиста не сладостных видений или устрашающих кошмаров, а того, чтобы он выявил всего себя, в единстве своего духовного и физического существа, энергично утвердил свою творческую силу и своеобразие, показал, что он может как бы единым махом отломить большой кусок природы и представить его нам в том виде, в каком он ее сам воспринимает. Короче говоря, я испытываю непреодолимое презрение ко всякому ловкому ремесленничеству, к корыстолюбивому угодничеству, ко всему, чему можно выучиться и чего можно добиться прилежанием, к театральным эффектам исторических сцен г-на Икса и надушенным грекам г-на Игрека. С другой стороны, я полон глубокого уважения ко всем произведениям искусства, отмеченным печатью индивидуальности, к творениям сильного и самобытного дарования. (…)

Я не являюсь сторонником той или иной школы, потому что я — сторонник человеческой правды, а это исключает принадлежность к какой бы то ни было касте, утверждение какой бы то ни было системы. Мне не нравится само слово «искусство»; это понятие содержит в себе некие обязательные, заранее предопределенные рамки, некий абсолютный идеал. Творить искусство — разве это не значит творить нечто внеположное и человеку, и природе? А я хочу, чтобы творили самую жизнь, чтобы человек оставался живым, чтобы он каждый раз создавал нечто совсем новое, не считаясь ни с чем, кроме собственного темперамента, собственного восприятия вещей. И в каждой картине я ищу прежде всего человека, а не картину. На мой взгляд, в каждом произведении искусства присутствуют два начала: объективное — то есть натура, и субъективное — то есть человек, художник».

Мы уже отмечали, как высоко ценил Золя Писсарро.

Когда он решил опубликовать все статьи в виде памфлета «Мой Салон», он посвятил эту работу Полю, написав ему Обращение от 20 мая 1866 года. Его слова показывают, насколько близки тогда были друзья, и в то же время в них сквозит нечто, позволяющее уловить тень предательства, фактически обнаружившего себя в словах «Моего Салона».

«Я очень рад, мой друг, что могу поговорить с тобой наедине. Ты не представляешь себе, сколько я выстрадал во время моей недавней схватки с чернью, с толпой чуждых мне людей, — я чувствовал себя настолько непонятым, окруженным такой ненавистью, что часто мужество покидало меня и перо падало из рук. Сегодня я могу позволить себе насладиться той полной

внутренней близостью, которую мы ощущаем вот уже десять лет, общаясь друг с другом. Эти страницы я пишу для тебя одного: я знаю, ты прочтешь их не глазами, а сердцем и после этого полюбишь меня еще нежнее. <… >

Вот уже десять лет, как мы с тобой разговариваем о литературе и искусстве. Помнишь? Мы жили вместе, и часто рассвет заставал нас еще за спорами — мы рылись в прошлом, пытались понять настоящее, стремились найти истину и создать себе некую безукоризненную v совершенную религию. Мы переворошили горы идей, рассмотрели и отвергли все существующие философские системы и, совершив этот тяжелый труд, решили наконец, что все, кроме бьющей через край полноты жизни и личной независимости, — глупость и ложь.

Счастливы те, кому есть что вспомнить! В моей жизни я вижу тебя всегда рядом с собой, как Мюссе того бледного юношу, о котором он рассказывает. Ты — вся моя молодость: в моих радостях, в моих горестях ты всегда принимал самое живое участие. Духовно мы с тобою развивались вместе, бок о бок, как родные братья. И ныне, когда мы впервые вступаем на избранное поприще, я верю в тебя, а ты — в меня, ибо мы понимаем и ощущаем друг друга всеми фибрами души, всем своим существом».

И так далее в таком же духе. Золя использует имя «Клод» для подписи под статьями; за себя — это имя героя «Исповеди», за Поля — это имя художника в «Чреве Парижа» и «Творчестве». Поль, как и Золя, мог искренне сказать: «Ты — вся моя юность», имея в виду, как и Эмиль, что процесс духовного возрастания у них был един. Интересно, что Золя недвусмысленно включает Поля в утверждение о том, что он отвергает все учения и системы и считает, что «внешняя сильная и индивидуальная жизнь — это только ложь и дурачество». Эти слова являются как эстетической, так и философской позицией, которую Золя приписывает и себе, и Полю. Вместе они размышляли о достойном образе жизни, о взгляде на мир. В письме, написанном когда ему было двадцать лет, Золя заявлял, что он бросил всякую официальную религию, хотя и сохранил смутную веру в Бога. Он был непримиримым антиклерикалом, считая, что истинная вера только ослабляется толкователями, подрывающими религиозные авторитеты, и монашеством, «этой новой породой жуликов, особей с обочины общества, невозможных и противоположных божественному духу». Настроение ранних писем Поля также выдержано в этом ключе. По мере того как Золя писал «Ругон-Маккаров», его антицерковный пафос все нарастал, особенно силен он в «Завоевании Плассана», где описывается Экс и семейство Муре —

Сезанн. Муре — республиканец, решительно настроенный против церкви и религии; его дом располагается между лагерями бонапартистов и легитимистов, и его разрушение символизирует крушение радикальной и республиканской партий и высшую точку интриг аббата. (Луи-Опост баллотировался в 1848 году в городской совет, его имя значится двадцать вторым в списке из двадцати семи кандидатов, он выступал за «смешение классов и партий». Набрал он всего несколько голосов и потерпел поражение.) Но в «Завоевании Плассана» широкая политическая тема сужена столкновением свободомыслящего республиканца Муре с женой, которая, прежде послушная ему, стала под влиянием аббата чрезвычайно религиозной. Она фактически разрушила дом, позволив запереть мужа в сумасшедший дом, когда он был еще здоров, и тем самым вызвала его настоящее помешательство. Когда жена умерла, тронувшийся Муре поджег дом, убив себя и аббата. Здесь Золя, как и в других случаях, начал с лично знакомой ему ситуации и затем разрабатывал ее до крайнего разрушительного предела. (То же самое он проделал с Полем в «Творчестве».) Реальной основой «Завоевания Плассана» были неверующий республиканец-муж и покорная, но вместе с тем упорная жена, которая ударилась в религию. Здесь мы можем быть полностью уверены, что Золя описывал ту самую ситуацию, которую видел в семействе Сезанн. В этой напряженной ситуации Поль, боявшийся и тем не менее искавший авторитетов, занял сторону отца. Однако подход у него был другой, во многом чуждый Луи-Огюсту; интеллектуальной и моральной страстностью сына отец не отличался. Очень жаль, что не сохранились ранние письма Поля к Золя об этих первых романах. Но, впрочем, безусловно известно, что в то время он был в полной дружеской гармонии с Золя.

Этот год принес кризис в области моды. Портной Ворт бросил вызов царству кринолинов костюмом *принцесс*, со складками сзади на талии и опускавшимся книзу треном. Также он ввел фурро, или накидки, напоминавшие сутаны, расширявшиеся книзу. Изготовители кринолинов ответили кампанией, в которой пытались доказать, что их изделия не имеют с модой ничего общего, это, мол, просто современные научные приспособления, необходимые до тех пор, пока будут носить рубашки. Женщины оказались в трудном положении. Представить жизнь без кринолинов было невозможно. К тому же цвета приобрели политический характер. Принцесса Полина, пережив удар от поражения австрийской армии, помогла Ворту ввести цвет «Меттерни* зеленый»; а обещание знатной мексиканской даме, мечте Ворта, наряду с беседой с княгиней Меттерних позволило

породить «Бисмарк коричневый». Вскоре каждая модница имела свой бисмарковский наряд для прогулок, в который входили отделанные бронзой башмаки и бисмарковская шляпа с козырьком от солнца. Разновидности цвета назывались «Бисмарк болезненный», «Бисмарк довольный», «Бисмарк сердитый», «Бисмарк глянцевитый». Париж стал морем коричневого, некоторые женщины красили волосы в тон к наряду.

Расшатывание Мексиканской империи и приближающийся кризис в финансах дополняли происходившее. Принцесса Шарлотта, вернувшись из Мехико, вспомнила о гравюрах Дюрера к «Апокалипсису». Она решила повоображать, что она находится в Вавилоне, император Наполеон — это дьявол, а праздные, хорошо одетые толпы парижан на улицах — это служители зла. Художники не могли не сознавать, что происходит вокруг, но Писсарро, Моне и Ренуар были заняты в основном тем, что осветляли свои палитры, не обращая внимания на потемнение политической сцены.

Двадцать четвертого июня Золя писал Косту, что он с неделю жил вместе с Байлем за городом, где видел Сезанна. «Поля отвергли, кроме него — Солари и всех других, кого ты знаешь. Они снова принялись за работу, уверенные, что у них есть еще лет десять, чтобы дождаться признания». Можно полагать, что троица встретилась не случайно, так как 30 июня Поль писал Золя: «Я получил два твои письма с 60 франками, за которые я тебе очень благодарен, потому что мне еще грустнее, когда нет ни гроша. Значит, у вас не происходит ничего интересного, раз твое последнее письмо такое короткое. Невозможно отделаться от патрона. Я не знаю точно, когда я уеду, наверно, в понедельник или во вторник. Я мало работал, 24-го в воскресенье был день рождения Глотона, приезжал еще родственник патрона, вот еще идиоты. <… >

Картина продвигается неплохо, но днем время тянется очень медленно. Надо купить коробочку акварели, чтобы работать в то время, когда я не пишу картину. Я решил переменить в ней все фигуры и уже поставил в другую позу Дельфена — он стоит вот так. (Здесь в письме рисунок копающего человека. — *Дж. Л.) Я* думаю, что теперь будет лучше. Я изменю две другие фигуры. Рядом с табуретом я поставил небольшой натюрморт: корзину с синей тряпкой и несколько бутылок, черных и зеленых. Если бы я мог работать над картиной дольше, дело шло бы быстрее, но двух часов в день мало. К следующему дню краски уже высыхают, что очень мешает. Гораздо лучше было бы, если бы эти люди позировали мне в мастерской. Я начал на пленэре портрет старика, папаши Русселя, он продвигается неплохо, но над ним

надо еще поработать. Особенно над фоном и одеждой. Это холст 40, несколько больше, чем 25.

Вечером во вторник и вчера я с Дельфеном ловили раков руками в ямах. Я поймал по крайней мере 20 штук в одной яме. Шесть я словил одного за другим, а один раз поймал сразу трех, одного правой и двух левой. Это занятие легче живописи, однако оно ни к чему не приведет.

До свидания, дорогой друг. Привет Габриэль и тебе самому. Поль Сезанн.

Поблагодари от меня Бай ля, он выручил меня деньгами. Пища становится все скуднее и все хуже. Скоро они совсем перестанут меня кормить. Чуть не забыл послать привет твоей матери».

Где был в это время Поль, неясно; ни одно из перечисленных имен больше не упоминается нигде. Но непохоже, чтобы дело было в Эксе. В июле Поль с друзьями собрались все вместе в Беннекуре — троица и еще Солари, Валабрег и Ру купались, удили рыбу, катались на лодках и бродили пешком. Они с наслаждением предавались отдохновению, напоминавшему им давние экские деньки. Позднее Золя описал эти сцены в «Творчестве» в качестве медового месяца, хотя фактически медовый месяц Клода был, скорее, его собственный, ибо вместе с ними была его Габриэль. Беннекур, стоявший на Сене между Парижем и Руаном, представлял собой скопление окрашенных в желтый цвет домиков, протянувшихся вдоль реки за аллеями тополей. Вокруг лежали поля и поросшие лесом холмы; на реке было немало тростниковых островов. Тишина нарушалась лишь старым паромом с его звякающими цепями. «Отравленные надеждой перевернуть вскоре все, что есть», как писал Золя, молодые люди отправлялись после обеда поваляться на охапках соломы во дворе постоялого двора мамаши Гигу, курили и разговаривали. «Это был час теорий, яростных несогласий, который затягивался за полночь и подчас заставлял просыпаться перепуганных крестьян. Мы покуривали трубки и созерцали луну. В качестве последнего аргумента мы обзывали друг друга идиотами». Поэты ратовали за романтизм, художники предпочитали реализм. 26 июля Золя писал Косту: «…три дня тому назад я был еще в Беннекуре, с Сезанном и Валабрегом. Они остались там и вернутся в начале следующего месяца. Как я Вам и говорил, это самая настоящая колония. Мы затащили туда Байля и Шайяна; и Вас мы туда тоже затащим. Сезанн работает. Он все больше утверждается на том своеобразном пути, куда его влечет его натура. Мы рассчитываем, что ему будут отказывать еще десять лет. Он стремится сейчас делать большие композиции,

полотна по четыре-пять метров. Скоро он уедет в Экс, может быть, в августе, а может быть, только в конце сентября, и пробудет там самое большее два месяца…»

В августе Поль вернулся домой и прошелся по Бульвару со «своими редкими длиннющими волосами и с бородкой революционера», как писал Марион. Но «нас стали здорово уважать в Эксе, нам кланяются на улице». В этой группе был теперь Поль Алексис, сын богатого стряпчего, который томился, изучая право, и мечтал сбежать в Париж и в литературу. Что касается Поля, то он как будто имел некоторый успех в Эксе, ходили разговоры, правда, только среди его приверженцев, что ему предлагали директорство в музее. Какой-то местный поэт посвятил ему стихи, напечатанные в городской газете. «Какой-то идиот посвятил ему стихи, — комментировал Марион. — Что за сборище кретинов!» Сам Поль, почувствовав, что ему не удается картина с Розой, читающей своей кукле, решил написать Валабрега и Мариона на пленэре, но снова был не удовлетворен сделанным. «Сейчас ему позируем я и Марион, — писал Валабрег. — Мы идем, взявшись под руку, и вид у нас нелепейший. Поль ужасный художник в смысле поз, которые он придает своим моделям, и разгулом своих красок. Всегда, когда он пишет кого-нибудь из своих друзей, кажется, что он мстит за какую-то скрытую обиду» (письмо от 2 октября).

Внезапное ухудшение погоды усугубило депрессию Поля. Приехал Гийме со своей женой Альфонсиной. (Ранее он уже был с месяц в Эксе, ему нравилось там. Возможно, это тогда он вступался за Поля перед Луи-Огюстом и просил увеличить содержание. Впрочем, история недостоверна.) Вместе с Полем Гийме ходил писать на холмах около плотины. Их часто сопровождал Марион, занимавшийся там геологическими изысканиями.

В письме Поля к Золя от 19 октября обобщаются все события тех дней: «Вот уже несколько дней, как упрямо льет дождь, Гийме приехал вечером в субботу, сперва он жил у меня, а вчера — в среду — нашел себе небольшое, довольно приличное помещение за 50 франков в месяц с постельным бельем. Несмотря на ливень, пейзаж великолепен, мы сделали несколько этюдов. Как только погода исправится, он возьмется серьезно за работу. А я изнываю от безделья, вот уже четыре или пять дней, как я ничего не пишу. Я только что закончил одну маленькую картину, которая мне кажется лучше всех прежних; на ней моя сестра Роза читает вслух своей кукле. Размер картины только один метр; если хочешь, я тебе её подарю. Она величиной с портрет Валабрега. Я хочу послать ее в Салон.

В квартире Гийме на первом этаже помещается кухня и гостиная с окнами в сад при доме. У Гийме две комнаты и кабинет на втором этаже в правом крыле дома, который стоит в начале Итальянской дороги, как раз напротив домика, где вы жили, там еще растет сосна, ты должен помнить. Это рядом с кабачком матушки Констален.

Но, знаешь, все картины, сделанные дома, в мастерской, никогда не сравнятся с вещами, написанными на пленэре. В сценах на открытом воздухе удивительно сопоставление фигур с природой, а пейзаж здесь великолепен. Я вижу прекрасные вещи, и надо начать работать только на пленэре».

Именно в октябре 1866 года Поль определенно осознал ценность работы на открытом воздухе. Июль он провел вместе с Золя, но теперь он описывал свои взгляды так, будто они появились только что, или по крайней мере так, будто окончательное решение он принял лишь теперь.

«Я тебе уже говорил о картине, к которой собираюсь приступить. На ней Марион и Валабрег отправляются на мотив. (Я имею в виду писать пейзаж.) Я сделал с натуры эскиз (он понравился Гийме), по сравнению с ним все остальное кажется плохо. Я думаю, что в картинах старых мастеров изображения предметов на открытом воздухе сделаны по памяти, потому что в них нет того своеобразия и той правдивости, которые присущи природе. Папаша Жибер из музея пригласил меня посмотреть музей Бургиньона (коллекция Бургиньон де Фабрегуль, переданная музею Экса. — *Дж. Л.*), и я отправился с Байлем, Марионом и Валабрегом. Мне ничего не понравилось. Это очень утешительно. Я все хандрю, и только работа меня немного развлекает, и еще мне веселее, когда кто-нибудь рядом. Я встречаюсь только с Валабрегом и Марионом, а теперь и с Гийме. (Здесь в письме следует набросок сестры Сезанна. — *Дж. Л.)* Рисунок даст тебе какое-то представление о подарке, который я хочу тебе сделать. Посредине сидит моя сестра Роза и читает маленькую книжку, она сидит на кресле, кукла на стуле. Фон черный, голова светлая, сетка для волос голубая, детский фартучек голубой, платье темно-желтое; слева небольшой натюрморт, миска, детские игрушки».

Эскиз картины Мариона с Валабрегом сохранился, он очень близок к маленькому рисунку в письме. Это легкий набросок, но в нем заметен прогресс в передаче момента и точном схватывании формы.

«Передавай привет Габриэль, также Солари и Байлю, он должен быть в Париже со своим frater'oM. Надеюсь, что теперь, когда у тебя кончились неприятности с Виль-мессаном, ты

чувствуешь себя лучше и работа тебя не очень тяготит. Я с радостью узнал, что ты поступаешь в редакцию большой газеты. Если ты увидишь Писсарро, кланяйся ему от меня. Повторяю, я в унынии, но без всякой причины. Ты знаешь, что на меня, неизвестно почему, каждый вечер находит тоска, когда садится солнце и начинается дождь.

Представь себе, я ничего не читаю. Я не знаю, согласишься ли ты со мной, но я все равно так думаю: мне начинает казаться, что искусство для искусства — страшная чушь. Это между нами. Вот набросок моей будущей картины на пленэре.

P. S. Четыре дня я уже ношу письмо в кармане и чувствую, что его пора уже послать,

Прощай, дружище, Поль Сезанн».

Инцидент с Вильмессаном касается публикаций статей о Салоне в газете «Эвенман»; упоминаемая «большая газета», по всей видимости, «Фигаро». Упоминания о живописи на пленэре связаны с возрастающей дружбой с Писсарро. Приветы, которые он передает через Золя, не помешали ему сразу же написать непосредственно самому Писсарро. Это письмо можно назвать знаком доверия и симпатии, ибо только близкому человеку мог Сезанн отправить письмо с резким поношением всего своего семейства, включая мать и сестер.

«Дорогой друг, я дома, среди самых отвратительных существ, какие только есть на свете; среди своей семьи, осточертевшей мне сверх всякой меры. Но не будем больше об этом. Я вижусь каждый день с Гийме и его супругой, они довольно хорошо устроились на бульваре Сент-Анн, 43. Гийме еще не приступил к большой работе, пока делает маленькие этюды, очень неплохие. Вы совершенно правы насчет серого цвета, только он и царит в природе, но уловить его здорово трудно. Пейзаж здесь очень красив, в нем много своеобразия, и Гийме сделал в пасмурную погоду, за вчерашний и сегодняшний день, очень хороший этюд. Его теперешние работы гораздо лучше тех, что он привез в прошлом году из Ипора. Меня они просто восхищают. Впрочем, увидите сами. Я больше ничего не скажу, только то, что он собирается приняться за большое полотно, как только исправится погода. Из следующего Письма, которое Вам будет написано, Вы, наверно, узнаете хорошие новости о его картине».

Как видно, Поль все еще выказывает много уважения такому посредственному живописцу, как Гийме. Посреди всех его меняющихся подходов к Делакруа, Курбе и Писсарро Поль не мог ясно представить, что, собственно, ему делать со своим мощным зовом к живописи, как освобождать чувство цвета и как строить мощную форму.

«Я только что отправил письмо Золя. Я понемногу работаю. Но здесь трудно доставать краски и они дороги. Маразм, маразм. Будем надеяться, будем надеяться, что продажа состоится. Тогда заколем золотого тельца.

Вы ничего не посылаете в Марсель, я тоже. Я не хочу больше посылать, тем более что у меня нет рам, и чем расходовать на них деньги, лучше истратить их на краски. Это я говорю о себе, а потом — будь проклято жюри.

Я надеюсь, что солнце нас еще побалует хорошей погодой. Очень жаль, если Ольер не сможет, как говорит Гийме, вернуться в Париж, боюсь, он очень-соскучится в Пуэрто-Рико, и потом, очень трудно заниматься живописью, не имея под рукой красок. Он говорил мне, что хотел бы поступить на торговое судно, которое отправляется прямиком во Францию. Если Вы будете нам писать, укажите, как ему послать письмо, то есть какой адрес написать на конверте и сколько наклеить марок, чтобы оплатить письмо полностью и не доставить ему лишних расходов».

В это письмо Гийме вложил записку, в которой заметил: «Сезанн сделал несколько очень хороших полотен. Он снова работает в светлой гамме, я уверен, Вы будете очень довольны теми тремя пли четырьмя картинами, что он пришлет. Что до меня, я не уверен, когда вернусь, возможно, когда мои картины будут закончены. Итак, Вы возвращаетесь в Париж, и я надеюсь, что Вашей жене там будет лучше, чем в Понту азе. Детки в порядке, я полагаю». 2 ноября Гийме написал Золя интересное письмо о Поле:

«Вот уже месяц, как я в Эксе, этих Афинах юга. Уверяю Вас, время не теряется даром. Прекрасная погода, живописная земля, люди, с которыми можно говорить о живописи и возводить теории, разрушаемые назавтра же, — все это помогает делать мое пребывание здесь чрезвычайно приятным. Поль в двух своих письмах писал Вам больше обо мне, чем о себе, я сделаю то же самое, то есть обратное, и напишу Вам о Маэстро. Он, можно сказать, похорошел; он носит длинные волосы, у него здоровый вид и на него оглядываются на Бульваре. С этой стороны все в порядке. Хотя он по-прежнему часто бывает в возбужденном состоянии, но время от времени тучи рассеиваются, и живопись собирается вознаградить его усилия, если его поддержат заказы, — одним словом, «небо будущего кажется иногда менее мрачным». По его приезде в Париж Вы увидите несколько картин, которые Вам очень понравятся. Среди них «Увертюра к «Тангейзеру», которую можно было бы посвятить Роберу, потому что пианино вышло очень удачно. Очень хорош портрет отца в большом кресле, колорит светлый и манера очень красива. Отец

выглядел бы, как папа на троне, если бы не газета «Сьекль», которую он читает. Одним словом, дело идет, и будьте уверены, скоро мы увидим прекрасные вещи.

Жители Экса продолжают его изводить; они просят разрешения посмотреть его живопись и после бранят ее. Он придумал хороший способ: «На…ть я на вас хотел», — говорит он, и робкие люди в страхе убегают. Несмотря на это или именно поэтому, общественное мнение становится благосклоннее к нему, и близится время, когда ему предложат пост директора музея. Этого я очень хотел бы, так как, насколько я знаю Поля, в музее тогда появятся несколько пейзажей, довольно удачно написанных шпателем, которые иначе вряд ли могут попасть в какой-нибудь музей…

Холера, как Вам известно, уже покинула юг, но у нас остался Валабрег, который с умопомрачительной плодовитостью каждый день приносит по нескольку трупов (в стихах, конечно). Он покажет Вам довольно забавную подборку по возвращении в Париж. Те стихи, с которыми Вы уже знакомы, называвшиеся раньше «Два трупа», теперь переименованы в «Одиннадцать трупов»… Что касается молодого Мариона, которого Вы знаете, он лелеет надежду получить кафедру геологии. Он делает раскопки и старается нам доказать, что Бога никогда не существовало и что нелепо в него верить. Но мы мало этим интересуемся, это не живопись…»

Картина «Тангейзер» была написана в честь Вагнера, в память о его концертах, которые устраивал Морштатт. Набросок был сделан за одно утро, и Марион нашел его превосходным: «Он также принадлежит будущему, как и музыка Вагнера». Портрет Луи-Огюста, должно быть, имеется в виду тот, где он читает «Эвенман», странно, что Гийме назвал газету «Сьекль». Возможно, сначала была действительно «Сьекль», а потом Сезанн поменял название газеты на то, где был напечатан «Мой Салон» Золя.

Из писем мы знаем несколько точно датируемых произведений и можем заключить, что к 1866 году Поль сделал большой шаг в овладении техникой масла. В портрете его отца появилась уверенность формы и глубокое проникновение в характер, что является значительным развитием по*сравнению с портретом отца, выполненным вскоре после второй поездки в Париж. (Если Поль приезжал домой летом 1863 года, он мог тогда написать его.) Работа подписана 1864 годом, в портрете видна попытка написать обобщенный силуэт, на заднем плане написан натюрморт — нож, яйца, стакан и кувшин, показывающий растущее мастерство кисти. Похоже, что в 1866 году Сезанн в наибольшей степени подпал под самые разные

влияния, бродившие в нем еще со времен его первой поездки в Париж. Он полностью порвал со своим ранним экским академизмом и тщательной мелочной прописки. Он знал уже кое-что об идеях Писсарро, но как будто не очень был ими увлечен. По-прежнему Поль находился в душевном и эстетическом смятении, что было по-своему ценно, так как заставляло порождать его все новое, но оно же не давало ему утвердиться на одном каком-либо пути роста. В течение нескольких лет Сезанн колебался довольно широко между различными методами или стилями, каждый раз он пытался возобладать над трудностями путем яростной атаки на холст. Его место в сознании окружающих в то время неплохо видно из слов Мариона в письме к Золя: «Поль стал возбудителем эпидемии в Эксе. Сейчас все художники, даже расписывающие стекло, стараются писать пастозно». Гийме писал, что они с Полем часто ходят на плотину и собираются вернуться в Париж в декабре. Поль добавил короткую записку, что он не кончил свою большую картину с Вала[брегом] и Марионом и что «Семейный вечер» не удался. Но в то же время, пользуясь новыми достижениями, он писал теперь много и довольно успешно. Он усадил Валабрега позировать для этюда головы — «Лицо красного, как огонь, цвета с процарапанными полосами белого; это живопись каменщика». Но «к счастью, я позировал всего лишь один день». Напротив, послушливый дядюшка Доминик позировал день за днем, причем каждый раз рождался новый образ. Эти портреты преисполнены страстью и умением, краски часто наложены мастихином. Метод писания отдельных зон, которые в пределах черных контуров образуют невнятицу, применен здесь в раскованной композиции, с эффектным размещением масс и пространства. Наиболее выразительным примером является портрет Доминика в образе доминиканского монаха в белой рясе и со скрещенными руками. Возможно, это первая картина, в которой Поль сумел выразить свой внутренний конфликт подходящими художественными средствами. Формы складываются на полотне в строгие выверенные структуры; в них есть внутреннее напряжение между разными частями фигуры (голова и руки) и белой рясой. Это напряжение еще усилено цветовым контрастом между теплой земной плотью и белизной религиозного облачения. Черные волосы, обрамляющие лицо, дают колористическое основание для проведения густых черных контуров, разделяющих разные участки композиции. Синяя лента, на которой висит распятие, резко выделяется на фоне белого одеяния и вместе с тем объединяет все три фрагмента открытого тела. Полю удалось выразить тот конфликт между своей сильной чувственностью и

тревожными страхами, которые лишали его возможности легко удовлетворять страсти и вместе с тем вовлекали его в чистое служение (искусству). Свои собственные проблемы Поль проецировал на позировавшего ему. Имя «Доминик», осмысленное как «доминиканец», послужило основой для каламбура, которые нравились Полю и возбуждали его воображение, как поэтическое, так и пластическое. Несомненно, он знал, что орден доминиканцев был возрожден проповедником Лакордером с целью внедрить республиканские идеи в церковь. (Лакордер был противником бонапартистского переворота; он также основал общество за возрождение религиозного искусства, он и его орден были хорошо известны поэтам и художникам. Похоже, что Поль придал этому образу многогранный смысл. Доминиканец, смиренно обращающийся внутрь себя, является в то же время борцом в сферах политики и искусства.)

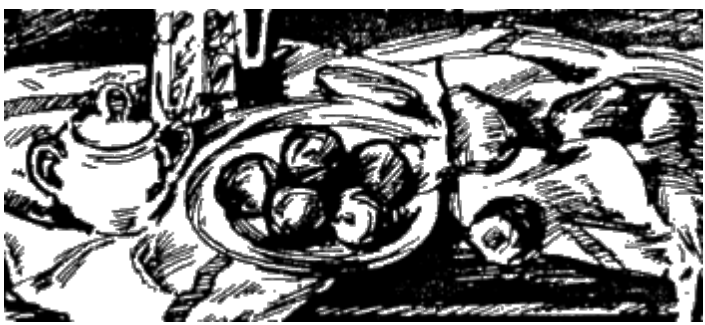
Гонкуры в «Манетте Саломон» (1867) хорошо выразили то, что Делакруа называл послеромантическим расколом: «(Энгр) явился всего лишь основателем цветной фотографии XIX века для размножения Перуджино и Рафаэлей. Делакруа был на другом полюсе, другой человек. Образ упадка этого времени — смешение и неразбериха: литература в живописи, живопись в литературе, проза в поэзии, стихотворения в прозе, страсти и нервы нашего времени, современные муки. Упадок возвышенного во всем. (…) Его картины — шедевры в зародыше… По части движения — дикая жизнь, возбуждение и круговерть, но безумный рисунок, яростное движение, напряжение мускулов… моделировка треугольников и ромбов, которые не являются контурами тела, но обозначают экспрессию, рельеф его формы. Относительно колорита — несогласованная гармония, единства нет, тяжелые безжалостные краски, жестокие для глаза, который погружается в трагические тональности, искушающие глубины распятия, ужасы ада, как в его «Данте».

К этому надо добавить недостаток солнечного света, непрозрачность. Большая часть этого описания приложима к тому, что делал Сезанн. Он единственный из своего поколения продолжал и довел до крайности те тенденции, которые художники большой чувственности находили в Делакруа.

Десятого декабря Золя писал Валабрегу: «Скажите Полю, чтобы он возвращался поскорее. Он внесет немного бодрости в мою жизнь. Я жду его как спасителя. Если он не собирается приехать на днях, попросите его написать мне. Самое главное, пусть он привезет все свои этюды, чтобы доказать мне, что я тоже должен работать». Он много думал о романе, но был далек от того, чтобы решить, чем следует продолжить «Исповедь». В

течение года в своих обзорах он восхвалял такие работы, где повествовалось о том, что он считал настоящей жизнью, — не о «куклах, набитых опилками, а о существах из плоти и костей, которые по-настоящему плачут и в ком течет настоящая кровь». Он готовил себя к тщательному изучению исторического развития романной формы. В конце 1866 года его пригласили участвовать в научном конгрессе, проходившем в Эксе. Не имея возможности присутствовать лично, Золя послал свой материал по почте — очерк романа, начиная от древних греков и до XIX века, кончая Бальзаком, которого он изучал и чье влияние явственно присутствует в «Ругон-Маккарах».

Глава 5
Сомнения и уверение (1867–1879)



Из свидетельств о манерах и привычках Поля в первые годы становления его как художника следует, что он был мятежником и законченным представителем богемы. XIX столетие увидело приход нового типа художника — респектабельного и богатого делового человека, поломавшего статус простого ремесленника, который ранее преследовал его даже на вершине успеха. Давид, с его карьерой политика, организатора и градостроителя, положил начало слому старых представлений. В XIX веке повелось, что академический художник, который мог продавать свои картины за большие цены, был столь же уважаем, как и всякий другой деловой человек, делающий деньги. Но такая роль вряд ли могла удовлетворить тех, кто продолжал славить гений, как то было свойственно романтическому движению, или тех, кто, подобно Курбе, стремился связать искусство с борьбой за перестройку общества. Под чопорным и самодовольным академическим миром, делающим деньги, нарастал богемный бунт, в котором часто были перемешаны романтические идеи и социальный

протест. Насколько высок был при Империи статус академии, показывает история про то, как Моне писал вокзал Сен-Лазар. Находившийся тогда в безнадежно нищем положении Моне оделся в лучший костюм и смело направился к суперинтенданту железных дорог и представился ему как «художник Клод Моне». Чиновник, который не мог представить, что перед ним отнюдь не прославленный маэстро, выставляющийся в Салоне, пообещал Моне сделать все, что тот просит. Все поезда были остановлены, платформы очищены, в паровозы было заправлено предельно много угля, чтобы обеспечить требовавшиеся художнику клубы дыма.

Многие инакомыслящие, подобно Мане или Дега, отказывались поддерживать статус художника — корректного господина и сознательно играли роли модных фланеров. Художники в мастерских на картинах Фантен-Латура и Базиля все обладают весьма модной и живописной наружностью. Мане, несмотря на его диссидентские взгляды, запросто давали солдат в качестве моделей для картины «Казнь императора Максимилиана». Люди, вышедшие из Школы изящных искусств и закончившие обучение в Римской Академии, были уверены, передает Золя, что «государство должно предоставить им все — уроки, чтобы сначала обучать, Салоны, чтобы потом выставлять, медали и деньги, чтобы в результате награждать».

Произведения, подобные «Жизни богемы» Мюрже, устанавливали антиреспектабельные нормы, провозглашали беззаботную жизнь в искусстве, любви и вине среди бедных художников, которые или не сумели достичь успеха, или полностью противопоставили себя господствующим порядкам. Поль, который, вне всякого сомнения, читал вместе с Золя в ранние экские дни Мюрже, был сильно им впечатлен. Теперь он мог узнать более правдоподобное описание жизни художников в мастерских из романа Гонкуров (1867), в коем, впрочем, была своя идеализация мятежников, которые, в частности, были сбиты с пути женщинами (натурщица Манетта). Приведем выдержку из романа, описывающую антибуржуазный подход художников к жизни с их сложно перемешанными мотивами и побуждениями.

«У каждого был свой анекдот, свое словечко, своя повадка; каждое новое высказывание встречалось криками «ура», смехом, ворчанием, насмешками, порождало шутки, которые все имели целью сожрать буржуазию. Можно было подумать, что сейчас слышится вся художническая ненависть, все презрение, вся затаенная злоба, все возмущение крови людей искусства, все их глубоко укорененное неприятие, которое вышло наконец наружу в ужасных воплях против этого комического чудовища —

буржуазии, попавшей в яму к художникам, которые сокрушали сейчас ее нелепых представителей. И все вновь и вновь возвращались к рефрену: «Нет, они чрезвычайно глупы, эти буржуа».

В основе этого спектра эмоций лежали сильные социальные антагонизмы. Барбизонская школа возникла после революции 1848 года и была антиаристократической в своей основе. «На меня никогда не давило искусство парижских рисовальных Салонов, — говорил Милле, — крестьянином я родился, крестьянином и умру». Луи Блан и фурьеристы занимали позицию, защищавшую искусство действительности в противоположность такому, которое идеализировало ценности правящего класса. После того как Шарль Блан стал директором департамента изящных искусств, государственные заказы и предпочтения стали отдаваться Милле, Руссо, Добиньи, Дюпре. Никто не мог забыть, что социалист Прудон, защитник Курбе, начертал такую программу для реалистов: «Живописать человека со всей подлинностью его натуры и привычек, за его работой, в окружении его общественных и домашних обязанностей, с его действительной значительностью, но самое главное без идеализации. Удивлять людей, заинтересовывать их, обращаясь прямо к их неподготовленному сознанию с целью образования. Вот в чем я вижу истинную отправную точку современного искусства».

Защитники академического искусства от реализма прекрасно понимали, что они защищают прежде всего искусство для привилегированных классов. Граф Ньюверкерке, сюринтендант изящных искусств, который возглавлял официальный патронаж Империи, говорил о барбизонцах и близких им художниках: «Это живопись демократов, тех, кто не меняет свое белье, но хочет поставить себя выше людей света. Это искусство не нравится мне и беспокоит меня». Результатом такого подхода были мятежные характеры вроде Поля, которые и вправду почитали доблестью не менять белье…

Хотя личные взгляды импрессионистов весьма сильно различались между собой, колеблясь от сильно окрашенных социализмом воззрений Писсарро до элитарно настроенного Дега, все движение в целом имело под собой ясную общественную основу — частично она заключалась в протесте против аристократических ценностей Империи и псевдоэлегантности высшей буржуазии и частью — в утверждении демократических вкусов. Демократический элемент в свою очередь имел много оттенков и разновидностей, а также противоречий, расходясь веером от превозношения рабочих и крестьян до провозглашения

незамысловатых удовольствий плебейских форм досуга. Об этом хорошо сказал Вентури: «Тот факт, что их интересы были в согласии с большинством, иллюстрирует то обстоятельство, что моральный и социальный контекст их искусства был новым. Красавицы Ренуара были не бульварными нимфами, а девушками из предместий; крестьянки у Писсарро выглядели еще более деревенскими, чем у Милле, — налицо связи между ними и персонажами «Отверженных»; паровозы Моне выбрасывали струи революционной энергии; Сезанн периода его десяти импрессионистических лет, как и Золя, был по духу своему анархист. Их живопись означала конец привилегированным, разрыв с элегантностью и роскошью, появление нового чувства собственного достоинства, присущего людям из народа. Ривьер мог сказать: «Разработка сюжета ради тонов, а не ради самого сюжета — вот отличительная черта импрессионистов, вот что выделяет их среди остальных художников». Но тона и оттенки были не чем иным, как их способом морального и социального подхода к жизни; это было катарсисом, моментом откровения нового, нарождающегося мира».

Весна 1867 года, несомненно, вдохновляла диссидентские настроения. Огромная международная выставка была открыта в Париже, чтобы поразить мир, поднять престиж Империи и перекрыть растущие общественные противоречия. Париж стал более чем всегда центром индустрии удовольствий; княгиня Меттерних назвала готовящееся событие «большим тра-ля-ля». Военные оркестры играли в саду Тюильри, в огромном количестве устраивались балы и всевозможные приемы; в общественных парках танцевали толпы народа. Все болтали о начале международного сотрудничества, в котором железные дороги и телеграфы должны были явиться спасителями человечества. О Марсовом поле, где собралось множество деловых людей из разных стран, беспрестанно говорили, что его должно переименовать в Мирное поле; никто не обращал внимания на мощные пушки Круппа, размещенные там же между плюшевыми шторами и ландышами. На бульварах продавали фотографии Александра Дюма-отца, прижимающего Аду Менкен к своему огромному животу. Три императора — русский, прусский и французский — принимали вместе 6 июня парад. Но когда Наполеон возвращался домой с царем в экипаже, в последнего из толпы стреляли. Спас Александра быстрый возница. А в день большого праздника на выставке пришла телеграмма из Мексики: «Император Максимилиан осужден и расстрелян».

Поль вернулся в Париж вместе с Гийме в начале 1867 года. Перед тем как уехать из Экса, он послал одну картину в Марсель,

торговцу картинами, который устраивал выставки-продажи. Валабрег, который остался в Эксе, писал Золя: «Было много шума, на улице толпился народ, люди были ошарашены. Спрашивали имя художника, так что с этой стороны, можно сказать, был некоторый успех, по крайней мере любопытство было возбуждено. Вообще же, я думаю, если бы картина оставалась на витрине дольше, то стекло было бы разбито и картина порвана…»

Золя мечтал о группе, работающей и борющейся вместе. 10 февраля он писал Валабрегу: «Я не собираюсь скрывать, что хотел бы видеть Вас среди нас сражающимся, подобно нам, воюющим направо и налево, шагающим впереди». Через девять дней он писал: «Поль много работает, он уже написал несколько картин, мечтает об огромных полотнах, жму Вашу руку от его имени». Он добавляет: «Я здесь окружен одними художниками, нет никого из писателей, с кем бы можно было бы поболтать». 4 апреля Золя писал: «Полю отказано, Гийме отказано, всем отказано. Жюри, раздраженное «Моим Салоном», выставило за дверь всех, кто идет по новому пути». Из письма от 29 мая мы узнаем: «Сезанн возвращается со своей матерью через десять дней. Он говорит, что проведет месяца три в глуши и вернется в сентябре. Он чрезвычайно нуждается в работе и поддержке». То, что его мать присутствовала в Париже в то время, когда он посылал картины в Салон и получил отказ, должно быть, особенно обескуражило его.

Критики «Эуроп» и в «Фигаро» осмеивали Сезанна. Золя, не написав в этом году «Салон», обратился с письменным ответом в «Фигаро» 12 апреля: «Уважаемый коллега, будьте так любезны поместить несколько строк опровержения. Дело идет об одном из моих друзей детства, о молодом художнике, сильный и своеобразный талант которого я очень ценю.

Вы перепечатали из «Эуроп» небольшой текст, где говорится о некоем мсье Сезаме, который якобы выставил в «Салоне отверженных» 1863 года «две скрещенные свиные ножки», а что в этом году у него не приняли в Салон картину, названную «Пунш с ромом».

Должен сказать, что я не сразу узнал под личиной, которую ему надели, своего старого товарища по коллежу мсье Поля Сезанна, у которого, однако, среди его произведений никогда не было картины, изображающей свиные ножки, по крайней мере до сих пор. Я делаю эту оговорку, потому что не знаю, почему бы не писать свиных ножек, ведь пишут же тыкву и морковь. В этом году жюри действительно отклонило наряду с работами многих других прекрасных художников две картины мсье Поля Сезанна: «Пунш с ромом» и «Опьянение».

Мсье Арнольд Мортье решил поострить по поводу сюжета

этих картин, и он напряг все силы своего воображения, чтобы их описать. Эти усилия делают ему честь. Я знаю, что это только милые шуточки, которые не надо было принимать всерьез. Но что Вы хотите? Я никогда не мог понять этот метод критики, заключающийся в насмешках и издевательствах над тем, чего не видел. Во всяком случае, должен сказать, что описания Арнольда Мортье не точны.

Даже если так, мой дорогой коллега, добавьте свое мнение: Вы «убеждены, что художник мог добавить философскую идею в свои картины». Это неверное убеждение. Если Вы хотите найти философствующих художников, поищите их среди немцев или даже среди приятных французских мечтателей. Но аналитические художники, молодая школа, чей курс я имею честь защищать, удовлетворяются самой великой реальностью природы».

Он добавляет далее, что многие художники обращались с просьбами устроить новый «Салон отверженных», так что Мортье сможет вскоре увидеть те работы, которые он столь решительно поносил.

Философская живопись объединяется у Золя с идеализацией, как у Шеффера, ныне еще более отвергаемым, поскольку в свое время Поль и Золя восхищались им. Но в глубинном смысле «войти в великую реальность природы» и означает быть философским, и в этом отношении Поль всегда пытался с разной степенью успеха быть философским художником. В то же время Золя, провозглашая натурализм, пытался найти новую философию романа. «Искусство» было отвергнуто, как в живописи, так и в литературе, во имя «Натуры», и в рамках ее могло быть достигнуто новое жизненное искусство.

Золя со своими расходами, удвоенными его женитьбой, вынужден был переехать в Батиньоль. Дишь полторы тысячи экземпляров «Исповеди» было распродано. Он был вынужден вернуться к журналистской работе. Работая над романом «Брак по любви» (позднее названным «Тереза Ракен»), он написал серию дешевых, по два су за строчку, очерков для «Мессаж де Прованс». Эта работа наскучила ему, но с помощью Ру он подготовил ее для сцены. Валабрегу, который укорял его за такую халтуру, он отвечал, что нуждается в деньгах и известности; «серия ничего не значит для меня, но я знаю, что делаю». Валабрет поблагодарил его за защиту Поля. «Поль — ребенок, не знающий жизни. Вы его руководитель и защитник. Вы его охраняете. Вы рядом с ним, и он уверен, что Вы его всегда защитите. Между вами заключен оборонительный союз, а когда нужно, Вы сумеете перейти в нападение. Вы его мыслящая душа. Его судьба писать картины, Ваша — устраивать его жизнь». К этому времени Поль уже

покинул Париж, а Валабрег вскоре приехал, получив работу у Арсена Уссей в «Артист».

В августе Золя не имел известий от Поля целый месяц. М. Ру был в Марселе, договариваясь с местным театром Жимнас о постановке их пьесы, и Золя попросил его повидать Поля. Ру отправился, но общением с Полем был поставлен в тупик: «Я обещал написать сразу по приезде в Экс. Но это оказалось бы слишком поспешным, так как я не сразу смог ответить на Ваши вопросы. Даже и теперь не очень рано. Поль для меня — настоящий сфинкс. В первые же дни моего пребывания здесь я отправился проведать его. Я застал его дома, и мы поговорили довольно долго. Несколько дней назад мы вместе отправились за город и провели там вместе ночь, у нас было довольно времени поболтать. Но, однако, все, что я могу сказать, так это то, что он здоров. Не то чтобы я забыл наши разговоры. Я перескажу Вам их дословно, а Вы переведете их. Что касается меня, то я не в состоянии. Вы понимаете, что я имею в виду. Я не так уж хорошо знаю Поля, чтобы проникать в точный смысл его слов. Все же (я отваживаюсь гадать) он сохраняет святую увлеченность живописью. Он еще не сломлен; но я полагаю, что, не питая такого энтузиазма к жизни в Эксе, как к живописи, он тем не менее предпочитает Экс Парижу. Он подавляет в себе это существование, подобное Гомару (? —*Дж. Л.*), и питает почтение к папашиной вермишели. Верит ли он, что он был бит Гомаром, а не Ньюверкерке? Вот это я не могу сказать Вам, это Вы решите сами, когда я опишу подробно наши разговоры».

Ясно, что Ру ощущал, что при всей своей увлеченности живописью Поль жестоко страдал от мещанского Экса и в особенности от отца. (Вермишель служит жаргонным обозначением волос, также на воровском арго это кровеносные сосуды; сдается, что здесь это означает пищу или средства к пропитанию его папаши.) Однако некоторых приятелей впечатляли работы Поля. Марион писал около этого времени Морштатту: «Поль много работает и более чем когда-либо верен своей манере. Однако в этом году он полон твердой решимости как можно скорее добиться успеха. За последнее время он сделал несколько действительно хороших портретов, на этот раз не мастихином, но написаны они так же сильно, как прежние, причем с гораздо большим мастерством и приятнее на вид… Его акварели особенно замечательны, совершенно необычные по цвету и производящие такое удивительное впечатление, которого, как мне всегда казалось, нельзя ждать от акварели…»

Несколько позже он писал еще: «Я хотел бы, чтобы ты видел ту картину, что он сейчас делает. Он снова обратился к ранее

трактованному сюжету, который ты уже знаешь, «Увертюра к «Тангейзеру», в совершенно других, более светлых тональностях; все фигуры очень законченны.

Головка светловолосой девушки и изящна, и в то же время очень сильно написана, мой собственный профиль весьма похож, все выполнено тщательно и без грубости цвета. Фортепьяно чрезвычайно хорошо, а драпировки необычайно жизненны. Возможно, картину отвергнут на выставке, но ее непременно надо показать где-нибудь. Такого полотна, как это, достаточно, чтобы создать репутацию».

Золя присутствовал на первом представлении «Марсельских тайн», и Поль собирался вернуться в Париж вместе с ним. 6 сентября он был с Марионом на спектакле. Не один автор полагал, что пьеса дурацкая, оказалось, что так же думали и зрители, занавес опустился среди шиканья и свиста. 11 сентября Золя и Поль отправились в Париж. Поль не остановился на улице Ботрелли, а некоторое время переезжал: с улицы Шеврез на улицу Вожирар, а потом на улицу Нотр-Дам-де-Шан.

По всей видимости, в конце 1867 года он написал «Похищение», работая в доме Золя. В этой работе можно видеть новое ответвление его техники. Он отказался от мастихина и стал писать длинными мазками, что несколько походило на его стиль 1865 года, но с новой осмысленностью; мазки закруглялись и охватывали формы с нежной силой. Из пространства мягкого зеленого, покрытого перекрещивающимися мазками, что создает впечатление волнующегося моря, вырастает фигура высокого обнаженного мужчины, бронзовый оттенок кожи которого контрастирует с белизной женщины, которую он держит в руках. Волосы ее черного цвета, а с бедер ее спадает темно-синяя драпировка. В отдалении, под белым облаком, виднеется гора, смутно напоминающая гору Сент-Виктуар. Слева изображены несколько маленьких изогнутых девичьих фигурок. Дерево справа в подножии также имеет подобную легкую зыбь. Поль подарил полотно Золя, который, конечно, одобрил его как выражение их юношеских мечтаний. Возможно, несколько позже (в начале 1868 года) Поль написал прекрасный этюд «Негр Сципион», того самого, который позировал для «Спящего негра» Солари; в любом случае — похититель в «Похищении» и «Сципион» тесно связаны.

В «Творчестве» Золя изобразил Клода бродящим по улицам и думающим о бесполезных стенах церквей, вокзалов, рынков, которые он мог бы покрыть своей живописью. Мучая свои модели требованиями, он кричал: «Когда я думаю об этом проклятом ремесле моих родителей, я могу убить отца и мать» — примерно так Поль писал Писсарро в октябре 1866 года.

В декабре Золя опубликовал «Терезу Ракен», в которой он наконец показал признаки своего растущего таланта. Главная тема романа — история двух любовников, пошедших на преступление и убивших мужа героини и затем погибающих самих. Золя использовал «законы физиологии», довольно грубо сформулированные в качестве механизма судьбы, что было его неудачной попыткой найти нечто твердое и объективное, систему определенных законов, которые бы освободили его от мира мечтаний и позволили бы войти в таинственное Другое окружающего мира.

Письмо Мариона позволяет нам уточнить то, о чем Поль думал в это время и как его друзья реагировали на это. После обсуждения достоинств Курбе и Мане Марион решает, что «Поль на самом деле гораздо сильнее их обоих. Он мог бы более тщательно исполнять детали, сохранив в то же время свою широту. Так он достиг бы своих целей, его работы стали бы более совершенными. Я думаю, что момент его успеха недалек. Это все только вопрос исполнения». Но вскоре после этого он изменил свой оптимизм относительно признания: «Реалистическая живопись, мой дорогой, более чем когда-либо далека от официального признания, и Сезанн, по-видимому, еще долго не сможет участвовать в выставках живописи, которая пользуется официальной поддержкой. Его имя уже слишком известно, и с ним связывается слишком много революционных понятий в искусстве, чтобы члены жюри проявили хотя бы минутную слабость. И я восхищаюсь хладнокровием и твердостью Поля, когда он пишет мне: «А мы еще упорнее будем стоять на своем и неотступно будем бить их по голове своими работами».

При всем этом ему следовало бы подумать о какой-нибудь другой и более широкой пропаганде своих вещей. Он в настоящее время достиг прямо-таки удивительной степени мастерства. Его чрезмерные крайности смягчились, и мне кажется, пора ему уже получить возможность и средства для плодотворной работы».

Из этого можно уловить идеалы Поля в то время: прорабатывать детали, сохраняя широту письма; продолжать работу Курбе и Мане с большой мягкостью и богатством.

А какова же была обстановка в семейном окружении, в мире отцовской вермишели и банка, который обеспечивал Полю вечно его пугавшую независимость. Прежний подход к хранению и вкладам был по-прежнему сильным, однако в 1863 году государство прекратило контролировать компании со смешанным капиталом. Было основано Лионское общество кредита, кредитная сеть росла, и постепенно все зажиточные граждане усвоили банковские обычаи. Империя вдохновлялась духом

спекуляций, что, в частности, показало себя в железнодорожном буме. Ему сопутствовали банковские кризисы — в 1857 году и в 1867-м, сменившийся тяжелой депрессией. Мир Луи-Огюста терял незыблемость; Поль, как ни пытался он заткнуть уши при слове «деньги», вряд ли мог оставаться в неведении относительно отцовских дел. Экономический фактор должен был усилить его беспокойство и сыграл определенную роль в его антагонизме по отношению к Империи.

Примерно в эти годы Сезанн встретил торговца красками папашу Танги. Жюльен Танги родился в Пледране в Бретани в 1825 году в семье мелкого ткача. Он освоил ремесло штукатура, женился на владелице мясной лавки и какое-то время продавал колбасы. Затем он служил в железнодорожной компании. В 1860 году он перебрался с семьей в Париж, где стал работать растирщиком красок в магазине у Эдуарда на улице К лозе ль. Наконец он сам сделался торговцем красками, а жена его стала консьержкой на Монмартре. Он был слишком беден, чтобы открыть собственный магазин, и хранил краски дома, а торговал ими вразнос, предлагая художникам-пленэристам. Новые художники нуждались во множестве красок. Танги интересовался работами, которые получались при помощи его товара, смотрел на художников как на друзей и охотно предоставлял им кредит. Страстный социалист, он не любил делание денег. Так как его клиенты часто находились в стесненных обстоятельствах, в уплату он обычно брал полотна. Ему нравились их картины, но он никогда не думал, что они могут стать ценными. Поль и Танги были в весьма коротких отношениях, и в конце концов торговец красками сделался обладателем неплохой коллекции «Сезаннов». Любимой его поговоркой было: «Человек, который живет больше чем на 50 сантимов в день, это просто подлец!»

В начале 1868 года Золя написал эссе о Валабреге, у которого были литературные притязания, и поместил его в антибонапартистской газете «Трибюн». Туда же он рекомендовал стихотворение Алексиса, выдав его за произведение недавно умершего Бодлера. Когда стихотворение было одобрено, он раскрыл имя истинного автора. Поль Алексис, который был восемью годами младше Сезанна, поступил в Коллеж Бурбон в 1857 году, когда Поль кончил курс. Под влиянием Валабрега Алексис стал горячим приверженцем Золя. С «Трибюн» был еще связан Теодор Дюре, с которым Золя познакомился благодаря Мане. 23 января «Фигаро» опубликовала нападки на «Терезу Ракен» некоего Феррагуса (Л. Ульбаха), озаглавленные «Гнилая литература». Роман Золя описывался в статье как «смешение крови и грязи». Золя приписывалось видение женщин, подобное

тому, как «мсье Мане пишет их: грязными цветами и с красными румянами». Критик признавал, однако, что «некоторые части этого анализа ощущений двух убийц описаны неплохо. Я не буду систематически попрекать автора за пронзительные ноты, за грубые и густо-лиловые мазки…». Примерно так в то время могли сказать и о работах Сезанна.

Поль много общался с Солари, этим доброжелательным малым, который никогда не пытался как-либо давить на Поля. Ресурсы их были объединены, и они обычно умудрялись уже в начале месяца все потратить. Однажды Полю прислали большой кувшин оливкового масла из Экса. Приятели обмакивали в масло хлеб и так питались. Они нашли этот способ роскошным, ибо то и дело «облизывали себя с пальцев и до локтей», как свидетельствует Гаске. Солари работал над большой статуей негра, обороняющегося от собак. Этот прозрачный символ показывает, что симпатии к рабам периода американской гражданской войны все еще жили в умах. Золя приводил Мане посмотреть скульптуру. Погода была холодная, и Солари разжег огонь в честь посетителя. Оттаявшая глина стала в результате сползать с каркаса и лопаться. В итоге скульптура превратилась в поверженного негра, одолеваемого собаками. Поль говорил, что такие вещи обычны для реалистов, а Золя вставил этот эпизод в «Творчество». Жюри Салона было в этом году более терпимым и статую приняли, так же как, впрочем, и работы Мане, Моне, Писсарро, Сислея, Базиля и Ренуара. А Поль был снова отвергнут. Солари, который отправился во Дворец промышленности узнать новости о решении жюри, встретил там «Писсарро, Гийме и, короче, всех батиньольцев», как он рассказывал Золя. «Все они нашли картину Сезанна очень хорошей». Критик Кастаньяри, один из завсегдатаев кафе Гербуа, восклицал: «Двери Салона были открыты почти для всех. Граф Ньюверкерке не одобрял этот «Салон выскочек», Мане выставил там портрет Золя.

Успех свободомыслящих привел к тому, что журнал «Эвенман иллюстре» попросил Золя осветить выставку, оставив за собой право напечатать потом отзыв более традиционного критика. Золя просили отозваться об официальной школе лишь в самом общем плане; пользуясь этим, он «постарался избежать упоминания имен тех, чьи картины ненавистны ему». Он провозгласил успех Мане уже совершенно состоявшимся и превознес Солари.

«Классический пейзаж мертв, его убили жизнь и правда. Никто сегодня уже не скажет, что природа нуждается в идеализации, что небо и вода вульгарны и что необходимо вносить гармонию и исправлять горизонт, чтобы сделать

приличную вещь… Наши пейзажисты отправляются на заре с ящиками за спиной, счастливые, как охотники, которые обожают свежий воздух. Они бродят и останавливаются везде — там на опушке леса, здесь на берегу реки, практически не ища специально свои мотивы, находя везде для себя подходящие горизонты».

В статье Золя было несколько несообразностей. Несмотря на то, что он усиленно защищает непосредственное копирование всего подряд, далее он настаивает на подвижном единстве художника и природы, на очеловечивании трактуемой сцены. К тому же он говорит так, будто все почитаемые им художники писали на пленэре, хотя и Делакруа, и Добиньи, и Руссо, и Курбе, и Коро кончали свои работы всегда в мастерских.

За статьей Золя скоро последовала статья Поля Дельмаса, в которой перечислялся список наиболее значительных работ Салона, начиная с Кабанеля и Бугро, этих ведущих академиков.

Пятнадцатого мая Поль написал письмо Косту, который проходил в то время военную службу в Париже, и предложил встретиться и пообедать на прощание, так как вскоре он собирался уезжать в Экс. В записке отразилось слабое знакомство Поля с миром действительности. «Я надеюсь, что, если я напишу просто «площадь Дюплекс», ты все-таки получишь эту записку». Поль назначил свидание на «$2^1/_2$ минуты пятого или около того близ Пон-Рояля, рядом с тем местом, где он выходит на площадь Конкорд». После семилетнего знакомства с Парижем топография Сезанна остается довольно смутной. Уехать Поль собирался в субботу, 16 мая.

Должно быть, он так и сделал, так как 24 мая он уже писал из Экса Морштатту, рассказывая, что был на концерте Вагнера. В июле он снова писал Косту; это письмо говорит многое о его общительности и простоте, о теплоте и внутренней изоляции.

«Дорогой Кост,

вот уже несколько дней, как я получил от тебя письмо, но не знаю, что рассказать тебе нового о твоей родине, с которой ты разлучен.

Как только я приехал, я отправился на «травку», в деревню. Я несколько раз вырывался в город вечером, заходил к твоему отцу и не заставал его, но на днях попытаюсь застать его днем.

Алексис, узнав от большого Валабрега, что я вернулся из Парижа, был так любезен, что приехал сюда со мной повидаться. Он даже одолжил мне маленький журнал Бальзака 1840 года, он спрашивал о тебе, продолжаешь ли ты писать и т. д., в общем, все, что полагается спрашивать. Он обещал мне еще раз приехать, но прошел уже целый месяц, а я его не вижу. Я же, особенно после

твоего письма, вечером несколько раз направлял свои стопы на Бульвар, что вообще не в моих привычках, но его не встретил. Подталкиваемый страстным желанием исполнить свой долг, я пойду к нему на дом; в этот день я предварительно переобуюсь и переменю рубашку. Я ничего больше не слышал о Рошфоре, но слава «Лантерна» докатилась и до нас».

Как видно, Поль горячо интересуется политикой и выказывает республиканские взгляды. Рошфор был страстным и бесстрашным защитником Республики; «Лантерн» — это его газета. В ней он начал сильную кампанию против Наполеона. В 1869 году газета подверглась новой порции поношений, она была запрещена и проникала в страну из соседней Бельгии — по распространенной легенде — внутри гипсовых бюстов императора. Поль продолжает:

«Я видел Офана, но все остальные куда-то попрятались. Вокруг тебя всегда образуется какая-то пустота, когда приезжаешь домой после долгого отсутствия. Не знаю, наяву ли я вижу или вспоминаю, но мне приходят в голову странные мысли. Я бродил один и дошел до плотины и до Сент-Антонена, я переночевал на мельнице на соломе — приятные хозяева, хорошее вино. Я вспомнил, как мы пытались взобраться на гору. Возобновим ли мы эти попытки? Мешают превратности жизни, перемены судьбы, и сейчас, когда я пишу, каким далеким кажется время, когда нас было трое и собака, а прошло всего несколько лет.

Я никого не вижу, только свою семью, и у меня никаких развлечений, кроме нескольких номеров «Сьекль», откуда черпаю безобидные новости. В кафе мне не хочется ходить одному. Но несмотря на все, я по-прежнему не теряю надежды.

Пено в Марселе. Нам не повезло. Я был в Сент-Антонене, когда он приезжал в Экс повидаться со мной. Я постараюсь как-нибудь съездить в Марсель, и мы вспомним отсутствующих и выпьем за их здоровье. В одном письме он мне написал: «Ну и выпьем же мы».

P.S. Я еще не кончил письмо, как нагрянули Детес (потомок торговца шерстью, в чьем деле служил Луи-Огюст в начале своей карьеры. — *Дж. Л.)* и Алексис. Ты сам понимаешь, что мы поговорили о литературе и потом промочили горло, потому что было очень жарко. Алексис был так мил, что прочел свое стихотворение, по-моему, очень хорошее, потом он прочел несколько строф из «Симфонии ля-минор». Эти стихи показались мне очень интересными, очень оригинальными, и я их очень хвалил. Я прочел ему твое письмо. Он обещал написать тебе. А пока я передаю тебе привет от него и от моей семьи, которой я рассказал о твоем письме. Я тебе за него очень благодарен, оно

было как глоток воды в зной. Я видел Комба, он сюда приезжал. Крепко жму тебе руку, от всего сердца твой, Поль Сезанн».

Как обычно, Поль обратился к воспоминаниям ясных дней, проведенных совместно с Золя, что было для него необходимым контрастом по сравнению с растущим одиночеством, которое он ощущал вокруг себя. Пейзаж, который он живописал в письме, был утраченным пейзажем далеких дней юности, гора, на которую он мечтал взобраться, была горой тех давних мечтаний. Чувства его были столь сильны, что у него возникала потребность ограничивать и направлять их, то есть находить формы, в коих они не могли бы взорваться от преисполнявшей Поля мятежной энергии. Осенью Марион писал Морштатту: «Сезанн работает с прежним упорством и беспощадно укрощает свой темперамент, подчиняя его законам обдуманного мастерства. И вот увидишь, друг мой, если он добьется своего, он даст нам действительно сильные завершенные вещи». Но это было не так легко.

В другом письме Марион писал: «Сезанн собирается писать картину, для которой он хочет использовать наши портреты. Мы будем изображены на фоне пейзажа, один из нас будет что-то рассказывать, другие его слушать. У меня есть твоя фотография, так что там будешь и ты… Если картина удастся, Поль думает преподнести ее в хорошей раме в дар марсельскому музею, который, таким образом, будет вынужден пропагандировать реалистическую живопись, а заодно и всех нас». Об этой идее больше ничего неизвестно. Возможно, картина эта пропала во время одного из приступов депрессии Сезанна. «Что за поколение страдальцев, друг мой: и Золя, и мы с тобой, и столько других. При этой даже те из нас, кто избавлен от повседневных затруднений, страдают не меньше остальных: вот Сезанн, например, хоть и обеспечен материально, но все так же подвержен приступам мрачного отчаяния и ожесточенности. Нам остается только смириться с неизбежным». По утрам Марион, чье письмо мы цитируем, занимался геологией, а время с обеда проводил с Полем. «Мы обедаем. Слегка выпиваем, но не пьянствуем. Все это очень печально».

Примерно в конце ноября Поль снова писал Косту. Он собирался уехать в Париж в декабре, около пятнадцатого.

Письмо Коста «пробудило его от летаргии, в которую он окончательно погрузился». Предполагаемый и вожделенный поход к горе Сент-Виктуар отложила сначала жара, потом начались дожди.

«Ты видишь, как ослабла воля друзей детства. Но что ты хочешь, это так. Оказывается, не всегда можно быть деятельным, как говорят по-латыни, semper virens, полным бодрости или,

правильнее сказать, легким на подъем.

Новостей никаких, кроме создания «Галубе» в «Марселе». Жибер pater, дурной pictor, отказал Ламберу в разрешении сфотографировать несколько полотен музея Бургиньона и, таким образом, не дал ему заработать; не разрешил Виктору Комбу делать копии. Норе — неуч, говорят, он готовит картину в Салон.

Это все идиоты. Папаша Ливе делает метровый барельеф уже 58 месяцев и застрял на глазу XXX святого. Еще говорят, что сир д'Агай, этот молодой fashionable (модник. — *-Англ.),* ты его знаешь, однажды зашел в музей Бургиньона, и матушка Комб ему говорит: «Оставьте вашу трость, папаша Жибер не велел пропускать с палками».

«Плевать я на него хотел, — отвечал тот и идет с палкой. Является Жибер pater, хочет устроить скандал, «Нас… ь мне на тебя», — кричит д'Агай. Так прямо и сказал.

Мсье Поль Алексис, очень неплохой малый и не гордец, живет поэзией. Я видел его несколько раз летом и недавно опять его встретил и рассказал о твоем письме. Он рвется в Париж и хочет уехать без родительского разрешения, хочет занять денег под заклад родительского черепа и улететь в другие края, куда его зовет большой Валабрег, который, кстати, не подает признаков жизни. Алексис благодарит тебя за память, он тоже тебя помнит. Я упрекал его в лености, и он сказал, что ты извинил бы его, если бы знал его затруднительное положение (поэт всегда вынашивает какую-нибудь «Илиаду» или, вернее, собственную Одиссею). Ты не должен поощрять его лень и забывчивость, но я стою за то, чтобы ты его простил, — он прочел мне несколько стихотворений, видно, что он талантлив. Он уже овладел мастерством стиха».

Мы можем прерваться здесь, чтобы остановиться на отношении Поля к музыке. Мы уже знаем, что он брал уроки музыки и участвовал в школьном оркестре, мы видели его интерес к Вагнеру, выраженный как в живописи, так и в письмах к Морштатту. В мае этого (1868) года он писал Морштатту: «Дорогой Морштатт, значит, мы свидимся еще с Вами на этом свете, раз Вы пишете, что возвращаетесь к своему ремеслу. Я очень рад за Вас, мы все стремимся заниматься искусством и желаем, чтобы материальные заботы не мешали нашей работе художника. С искренним сочувствием жму Вашу руку, которая больше не унижает себя торгашеством. Я с удовольствием прослушал недавно увертюры к «Тангейзеру», «Лоэнгрину» и «Летучему Голландцу». Привет, искренне Ваш Поль Сезанн».

Возможно, в 1865 году вместе с Ренуаром Поль ходил слушать Вагнера на концерты Паделу. Он и его окружение знали,

что «Тангейзер» был снят со сцены после трех представлений, поэтому Вагнер виделся им одним из их товарищеской группировки «Отверженных».

«Вагнер! Это бог — в нем воссоединилась музыка всех веков! Его творения — огромный ковчег, в котором соединены все искусства, отразившие наконец истинную вселенную; оркестр живет вне драмы, опрокидывая все установленные правила, все нелепые ограничения! Какое революционное раскрепощение, рвущееся в бесконечность… «Увертюра к «Тангейзеру» — разве это не возвышенная хвала новому веку: сперва хор пилигримов — спокойный, глубокий, религиозный мотив звучит медленным трепетным биением; голоса сирен мало-помалу его заглушают, и тут вступает страстная песнь Венеры, полная обессиливающей сладостной неги, усыпляющей истомы; постепенно повышаясь, она владычествует надо всем; но мало-помалу возвращается священная тема, подобная дыханию необозримых пространств, и, овладевая всеми другими мотивами, сливая их в высшей гармонии, уносит на крыльях торжествующего гимна» («Творчество»).

Вот таким образом почитали Вагнера в окружении Сезанна и Золя; так интерпретированная музыка не могла не усилить бурные, экстатические элементы живописи Поля и прозы Золя. То, что Поль воспринял от Вагнера, было восприятием его свободного и освобождающего духа, а не того или иного конкретного метода или идеи. Появление искусства, которое взяло от жизни все, что можно, и максимально позаимствовало у других видов искусства, чтобы создать далеко проникающий синтез, — появление такого искусства носилось в воздухе. И хотя определенно можно говорить лишь об общем стимуле, который музыка Вагнера дала эмоциям Поля — полнотой цвета, сильными созвучиями, нельзя игнорировать также возможность отклика Поля на хроматическую тонкость и отшлифованные полутона, которые могли углубить его чувство цвета или, скорее, подтолкнуть его уже сформированное чувство и попытаться найти новые гармонии и связи. Гоген писал о зрелом творчестве Сезанна: «Можно говорить уверенно, что цвет в его живописи достиг музыкальной фазы. Сезанн, если говорить о ветеранах, кажется учеником Цезаря Франка. Он словно постоянно играет на большом органе».

Из более поздних воспоминаний известно, что Поль сохранял интерес к оперной музыке до конца жизни. Мари Гаске рассказывала, что временами он просил ее поиграть на фортепьяно, предпочитая отрывки из «Оберона» или «Волшебного стрелка» Вебера. Однако он обычно при этом засыпал, и она

играла фортиссимо несколько последних аккордов, чтобы избавить его от неудобств сидячей позы. (Должно помнить, что в это время он был уже стар, болен и чрезвычайно уставал каждый день за мольбертом.) Оранш рассказывал:

«Однажды, когда он стал вспоминать свои молодые годы в Париже, самое начало 1860-х годов, и был он при этом несколько возбужден прекрасным вином, он вспомнил оперы, какие слушал тогда, — ибо у него была огромная любовь к музыке — и начал напевать кантилену: «Траля-ля-ля, тра-ля-ля-ля»..

Каково же было его удивление, когда он услышал, что я подпеваю вместе с ним, а я часто слышал эту мелодию от моей дорогой матушки в детстве. Итак, мы вместе затянули куплеты. В этот момент звуки нашей гармонии донеслись через открытое окно столовой до мадам Бремон и совершенно потрясли ее. Мы часто пели известные арии из старых опер, которые знали наизусть: из «Белой дамы», «Луга писцов», «Роберта-Дьявола». Должен добавить, что это пение случалось, только когда мы были вдвоем. В тот вечер, когда с нами обедал Лео Ларгье, мастер потерял голос. Высокое положение и величественность солдата сильно впечатлили его. К тому же Сезанн питал сильное почтение к поэтам и глубоко уважал стихи в духе Гюго, которые сочинял Лео. Он не хотел произвести на поэта дурное впечатление своими ребяческими выходками».

Поль приехал в Париж в середине декабря 1868 года. Он обнаружил Золя по-прежнему обеспокоенным денежными проблемами, хотя тот уже успел опубликовать свой второй большой роман, «Мадлен Фера». В глубине романа лежала идея, основанная на надуманном утверждении Мишле, о неизбывном отпечатке, который оставляет в женщине ее первый любовник. Золя по-прежнему неуклюже сражался со своими проблемами в сексе, и можно предположить, что роман явился фантазией на тему отношений между Полем, Золя и Габриэль. Может быть, это так и есть на самом деле, если действительно Поль познакомил Золя с Габриэль и если Золя подозревал, что между ними до этого могла быть связь. Все это довольно сомнительно, но так или иначе роман обнажил какие-то страхи Золя относительно женского характера — о потрясениях, глубоко спрятанных в ее добрачные годы. И снова его работа вызвала скандал во время ее публикации по частям, которая была приостановлена общественным обвинителем.

Впрочем, Золя уже перерос этот грубый физиологический механицизм своих первых двух романов. В предисловии ко второму изданию «Терезы Ракен» (датированном 15 апреля 1868 года), он пошел дальше. «То, что сейчас нужно писателю, — это

написать новый роман, в котором бы он рассмотрел общество с более широких позиций, со множеством разных аспектов и, особенно, который был бы написан ясно и естественно». Золя подбирался к идее, которая обрела конкретность в замысле серии о Ругон-Маккарах.

1869 год в жизни Поля не очень хорошо документирован, хотя, возможно, для него это был весьма значащий год, так как именно тогда он повстречал Мари-Ортанс Фике. Она родилась в деревне Салиньи в департаменте Юра 22 апреля 1850 года. Мать ее к этому времени уже скончалась, а отец служил в банке каким-то клерком. Позже она преувеличивала значительность его положения, будучи напичкана дешевыми романтическими историями. Ребенком ее привезли в Париж, и она получила домашнее воспитание в семье с не слишком большим достатком, хотя к 1866 году ее отец имел какую-то собственность в Лантенне. Она немного зарабатывала, переплетая вручную книги и, как можно полагать, занималась позированием. В этой своей роли она и обратила на себя внимание Поля, который жил исключительно в мире искусства. Она была крупной хорошенькой девицей, брюнеткой с большими темными глазами, которые контрастировали с ее довольно грубой кожей. С возрастом у нее сделался тяжелый подбородок. Она казалась живой, легко возбудимой и переменчивой болтушкой, поверхностно интересовавшейся людьми и разными вещами, но не блиставшей интеллектом и не чувствовавшей искусства. В свете того, что мы знаем о Поле, можно заключить, что она со своим легким отношением к жизни произвела на него впечатление, сумела как-то разрушить его вечные страхи по отношению к женщинам и его непереносимость прикосновений. Активную роль в их сближении сыграла, по всей видимости, она. В какой-то момент Поль не вынес давления и позволил себя совратить. О легкости и теплоте Ортанс сохранилось много свидетельств, по крайней мере применительно ко временам ее молодости. Вероятно, ей не составило труда преодолеть бессознательные защитные реакции Поля. Знала ли она, что Поль происходит из богатой фамилии, нам неизвестно. Дюре утверждал, что Сезанн был женат уже в 1867 году, но подкрепляется ли это какой-то информацией, мы не знаем.

Итак, отныне в определенном смысле он достиг нового равновесия и самоуважения, но сохранившиеся у него мечты об идиллической и романтической любви снова возвращали его к самому себе и его искусству, увеличивали его одиночество, его раздражительность, чувство поражения и бессилия. В результате он по-прежнему стремился к общению с другими. Все это,

конечно, сложилось не за одну ночь. Но его союз с Ортанс, неполный и неудовлетворительный в душевном плане, так или иначе оказал важное влияние на перемены в нем самом и в его искусстве 1870-х годов и последующих десятилетий.

Неизвестно, была ли какая-либо реальная подоплека у описанного в «Творчестве» знакомства Клода — Сезанна и Кристины — Ортанс во время ливня с грозой, когда художник привел ее к себе в мастерскую. В ранних картинах Ортанс предстает молоденькой девушкой с красивым овалом лица; с годами она стала внушительной и плотной, с обвисшими щеками. Она ненавидела позировать в неподвижных и неудобных позах, но пыталась пересилить себя под давлением своего медленно работающего супруга. Поэтому в его картинах она выглядит глуповато-застывшей, хотя такая наружность не была ее истинным обликом. Она смотрит на зрителей не то чтобы с враждебностью, но с какой-то туповатой отчужденностью, без намека на сближение. Лишь в одном из ее портретов 1880-х годов видна явно одолженная ей Полем застенчивость и некая абстрактная печаль, что можно трактовать как прорвавшуюся грусть художника по ее поводу. Но даже тогда мы чувствуем некую грань, непроходимый барьер, который разделял Сезанна и его жену.

Ортанс ни во что не вникала. Она, конечно, стала обузой в экономическом и социальном смысле, но, похоже, она не слишком докучала ему требованиями, по крайней мере в первые годы, что могло бы сразу парализовать Поля с его боязнью быть «закрюченным» (grappin). Возможно, что как раз нехватка глубокого чувства и неспособность вызвать это чувство в нем и позволили их отношениям как-то продолжаться. Незамысловатые и не возбуждающие дух свойства их союза дали возможность Полю сохранять эти отношения.

Тем не менее он был весь в проблемах, возникших от жизни с женщиной, доверившейся ему. По крайней мере это справедливо по отношению к периоду до рождения сына. Трудности с датированием его работ не дают нам возможности восстановить с точностью весь путь трансформации его эмоциональных переживаний в живописи, но самую общую идею, тем не менее, можно предположить. Вероятно, в 1868 году, то есть еще до того, как появилась Ортанс, Поль написал портрет Ашиля Ампрера в том же самом кресле, в каком сидит Луи-Огюст на более раннем портрете. Ампрер, странного вида маленький уродец, родившийся в 1829 году, ревностно посвятил себя искусству, несмотря на крайнюю бедность. Он уехал в Париж в 1857 году, но был уже снова в Эксе в момент написания Полем портрета. В Париже

Сезанн и Ампрер вместе бродили по музеям, восхищаясь мастерами цвета — Рубенсом и венецианцами. Не сошлись они только в оценке Делакруа, которого Поль глубоко почитал, в то время как Ашиль отдавал предпочтение Тинторетто. «Карлик, — описывал Гаске Ампрера, — но с величественной рыцарственной головой, как у Ван Дейка, страстная душа, стальные нервы, железная гордость в тщедушном теле, искры гениальности, помесь Дон Кихота с Прометеем». На портрете он изображен в халате с большой головой и маленькими искривленными ножками, пышной гривой волос и маленькой бородкой. Стиль живописи грубый и в то же время привлекательный, с широкими пастозными мазками, передающими ощущение фактуры. Эту вещь можно назвать вершиной ранней живописи Поля. Она продолжает страстную манеру «Негра Сципиона» и «Похищения», преодолевая их грубоватую тональность и сильные контрасты. Неизвестно, была ли картина «Вскрытие» выполнена до или после портрета Ашиля и в каком отношении она стоит к стилю «Сципиона». Если в качестве вех мы будем опираться на натюрморты Сезанна, то можно заметить, что в эти годы он двигался к более свободной трактовке объектов и к более тонкому чувству композиции, основательно размещая предметы и заботясь об их взаимосвязи. От Курбе и Домье он научился усиливать чувство солидности и веса вещей, от Делакруа — углубил чувство цвета и научился мягче сглаживать границы.

Золя так описывал эксперименты Клода: «У него были свои особые секреты мастерства, которые он скрывал от всех, — растворы янтаря, камеди и других смол, быстро сохнущие и предохраняющие полотно от трещин. Но тогда ему приходилось бороться с выцветанием красок, потому что пористый грунт сразу поглощал всю небольшую долю содержащегося в красках масла. Непрестанно заботил его также вопрос о выборе кистей. Ему нужен был для них специальный материал: куница ему не нравилась, он требовал конского волоса, высушенного в печи. Не менее важен был выбор шпателя, потому что он пользовался им для грунта, как Курбе; у него составилась целая коллекция: длинные и гнущиеся, широкие и твердые шпатели, а один, треугольный, похожий на те, какими работают стекольщики, был сделан по его специальному заказу — ни дать ни взять шпатель Делакруа. Считая унизительным пользоваться скребком или бритвой, он к ним никогда не прибегал, но пускался на всевозможные таинственные ухищрения для создания нужного тона, сам фабриковал рецепты, менял их каждый месяц».

Мы можем точно датировать одну работу — набросок Алексиса, читающего Золя (сентябрь 1869 года и июль 1870-го).

Характер изображенных хорошо передан. Но компоновка и манера письма сильно уступают «Ампреру», «Похищению» и «Сципиону». В эскизе видна попытка дальше развивать широкий стиль.

Золя в это время носился с идеей «Ругон-Маккаров», для этой цели он изучал психологию и историю в Библиотеке Империи и вновь обратился к Эксу. Он пытался понять, что произошло там в 1848 году и в последующее время. Несомненно, что ощущение углубляющегося кризиса Империи, проявившегося скоро в франко-прусской войне, помогло ему основательнее заняться социальными истоками происходившего. Хотя писатель по-прежнему не оставлял идей о важном влиянии наследственности или физической неполноценности на развитие человека, фактически он уже в значительной степени сосредоточил свое внимание на диалектической взаимосвязи личности и общества. Он советовался с Полем относительно деталей, а также, конечно, обсуждал и общую идею эпопеи. 5 апреля 1869 года Мари написала брату письмо с описанием одежды крестьянок, которое сохранилось в примечаниях к «Завоеванию Плассана».

«Мой дорогой Поль, крестьянки, когда они работают в поле, носят юбку, обычно синюю, когда из шерсти, она темнее и называется cotonnade, а когда из en fil, то бледнее. В этом случае крестьяне называют ее cotillon».

Далее следует подробное описание всей прочей одежды.

В сентябре Алексис наконец выбрался в Париж. Валабрег привел его к Золя, который ласково принял юношу, а Поль запечатлел сцену их разговора.

Алексис оставил описание своего визита к Золя на улицу Кондамин. «Он обитает в маленьком домике в саду, в узкой столовой, настолько узкой, что когда он купил пианино, пришлось прорубить нишу в стене, чтобы его установить. Я сидел перед круглым столом, за которым мать романиста и его жена тут же чинили одежду… Потом подали чай… Незабываемый вечер… Интерьер был не так уж хорош. В павильоне этом жить можно было с трудом, но садик с одним большим деревом и несколькими поменьше был им хорошо ухожен, вскопан, полит и расчищен. Иногда в летние вечера стол выносили на узкую террасу и обедали там. Приходили близкие друзья — М. Ру, Дюранти, художники Бельяр и Кост, а также я. Мы разговаривали до полуночи, сидя под звездами».

Теперь стоит оглянуться, чтобы посмотреть на работы, выполненные за три-четыре года. Пейзажи берегов Арка или виды сада Жа де Буффан показывают, что Сезанн стал уже работать на пленэре, используя широкую палитру красок — белую, синюю,

черно-зеленую, которые он любил противопоставлять, например черно-зеленые листья — бело-голубому небу. Писсарро говорил ему о серых тонах, но тогда Поль еще не знал, как работать с ними. В фигурных композициях он все никак не мог найти удовлетворительный метод, колеблясь между системой черных обводов контура и попытками найти ритмические силы в атаках couillarde. Глубина все еще серьезно не давалась ему, и временами он строил композиции словно при виде сверху, чтобы не давать глубокого пространства дальнего плана. От Курбе он перенял многие приемы работы с моделью, особенно в передаче ощущения огромности, от Мане — кое-что из способов организации пространственных зон на плоскости холста, от Делакруа — импульсивную энергию и усиленное чувство цвета (использование зеленого веронеза, пурпура, прусской синей). При своей медлительности он испытывал опасность заморозить фигуры, сделать их неподвижными, отсюда его потребность в организующем ритме. У Писсарро за это время он научился немногому, но сделал некоторый прогресс в равновесии форм на полотне. В «Христе и грешнице», хотя это была копия с Себастьяно дель Пьомбо, он не сумел достичь пространственной глубины. Тяжелые складки штор и сложные до неестественности положения фигур в «Ромовом пунше» также вносили дисгармонию в композицию.

Рассмотрим теперь «Чтение в доме Золя» (перекликающееся с «Читающим Алексисом»). Здесь две мужские фигуры расположены в замкнутом пространстве, каждый из персонажей трактован как замкнутый в себе объем, четко очерченный и независимый, в то же время фигуры открыты для воздушной среды. Объем должен взаимодействовать с пространством, которое накладывает на него рефлексы, должен вступить в борьбу с пространством утверждением своего присутствия и должен, таким образом, это пространство расширить и предположить глубину. Но по большей части это пока было не в силах Поля. Поэтому он покуда использовал то, что можно назвать «игрой экранов». То, как Поль умножал эти экраны (или шторы), опишем словами Герри: «Темный экран образован большим занавесом у задней стены комнаты. Даже на этой стене есть противопоставление прозрачного стекла и темной рамы, черных часов и их белого циферблата. Жгучий контраст между увеличенной тенью темно-красной фигурой Золя и светлой голубовато-серой одеждой читающего (видимо, Алексиса) подчеркнут в трактовке. Пол разделен яркими тенями на полосы, которые останавливают глаз и не дают ему плавно скользить дальше… В комнате, где сидят Алексис и Золя, удачно передан объем пространства. Но в этом

объеме сами люди и предметы не выглядят объемными. Конечно, они находятся в разных планах, так как их различную глубину обозначают разные планы, но сами они в пространстве не взаимодействуют. Фигуры кажутся силуэтами, которые, как на карточных рисунках, красуются друг против друга в квадратной плоскости. Можно представить, что они двигаются чуть влево или вправо, но не в глубину или на зрителя, ибо они совершенно плоскостны, а не объемны».

Это обстоятельство заслуживает более подробного рассмотрения. Нужно понять, что особые трудности Поль испытывал в трактовке объемов, двигающихся внутри других объемов. Долгое время он тщетно пытался достичь эффекта реальности путем преувеличения контрастов разных объемов. Но он осознал, что обязан впечатлению разорванности объемов рефлексам, и думал избежать этого, подчеркивая целостность формы. В «Читающем Алексисе» в противоположность «Чтению…» он сумел показать каждого из героев замкнутыми не только друг для друга, но и для окружающего их пространства. Никакие рефлексы, никакая игра цвета не затрагивают поверхности фигур. А в «Девушке у пианино» («Увертюра к «Тангейзеру») он пошел еще дальше — то, что фигуры не живут в пространстве, Сезанн скрывает использованием ширм.

Попытки нарушить его уединение в начале 1870-х годов он яростно отвергал. Дюре в мае писал Золя: «Дорогой Золя, я слышал о живописце, которого зовут Сезанн или что-то в этом роде, он из Экса; работы его отвергнуты жюри. Мне помнится, Вы говорили о каком-то очень эксцентрическом художнике из Экса. Может быть, именно ему жюри отказало в этом году? Если это так, то, пожалуйста, дайте мне его адрес и напишите несколько рекомендательных слов, чтобы я мог познакомиться с живописцем и его живописью». 30 мая Золя отвечал: «Дорогой Дюре, я не могу дать Вам адреса художника, о котором Вы говорите. Он живет очень замкнуто и сейчас только нащупывает пути своей живописи. И, по-моему, он прав, что не хочет никого пускать в свою мастерскую. Подождите, пока он найдет себя». На следующий день состоялась свадьба Золя и Габриэль, свидетелями выступали четыре друга из Экса: Поль, Солари, Ру, Алексис.

Работами, отвергнутыми жюри, были «Ампрер» и одна «Обнаженная». Они были представлены в последний день, 20 марта. Присутствовавший там журналист обратился к Полю с вопросами, и тот заявил: «Да, мой дорогой Сток, я пишу так, как вижу, как чувствую, — а у меня очень сильные чувства. Другие видят так же, как и я, но они не отваживаются так писать. Они

следуют салонной живописи. Но я осмеливаюсь, мсье Сток, я осмеливаюсь. Я имею смелость, и смеется тот, кто смеется последним». Возможно, именно об этом и слышал Дюре.

Седьмого июня Поль написал письмо Жюстену Габе, столяру-краснодеревщику и резчику по дереву, мастерская которого находилась неподалеку от улицы Бульгон, где жили Сезанны. Из письма еще раз явствует, как нежно Поль относился к друзьям детства. Он извиняется за медлительность в ответе и сообщает, что Ампрер и дядя Доминик расскажут Габе обо всех новостях. «Итак, мне было отказано, как и в прошлые разы, но я чувствую себя от этого не хуже. Само собой разумеется, я по-прежнему работаю и вполне здоров. Могу тебе сказать, что на выставке много красивых вещей, но много и безобразных. Картина мсье Оноре очень хорошо выглядит и повешена на хорошем месте. Солари сделал тоже очень красивую скульптуру. Я прошу тебя передать поклон мадам Габе и поцеловать от меня маленького Титина. Передай привет отцу и тестю. Не забудь Готье и Антуана Роша. Твой старый приятель П. С.».

В июле Золя осведомлялся у Гийме о Поле. «Сумел ли он закончить свою картину? Настало время для него творить в соответствии с его собственными представлениями, я жажду увидеть его на том месте, какое по праву ему принадлежит. Какая странная штука эта живопись! Недостаточно быть просто умным, чтобы хорошо заниматься ею. Через какое-то время он достигнет своего, я уверен». Золя задавал подобные вопросы и себе. Действительно, сам он еще не достиг своего, но он взял уже неплохой старт и ощутимо развивал свои способности выразительности и опробовал себя в начале широкой завоевательной кампании. В это время Поль, несмотря на отдельные блестящие удачи, был значительно менее стабилен и неуверен в себе и своем будущем. Он не знал толком, чего именно хочет и как этого добиться. Золя, видимо, говорил еще что-то Гийме, потому что тот отвечал: «То, что ты рассказывал мне о Поле, очень опечалило меня. Этот славный парень должен страдать как проклятый из-за всех своих попыток в живописи, в которую он погрузился с головой и в которой лишь изредка делает что-либо успешное. Увы! Но там, где есть хорошие задатки, не должно отчаиваться. Что касается меня, то я всегда предполагал, что он сможет писать великолепные вещи, которые доставят наслаждение всем нам, его друзьям, которые любят его и посылают к черту всех скептиков и клеветников».

Через несколько дней была объявлена война между Францией и Германией.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ПРОРЫВ

Глава 1
Конец империи
(1870–1873)



В январе 1870 года на похоронах журналиста Виктора Нуара, убитого Пьером Бонапартом, люди на бульварах кричали: «Да здравствует Республика!» Наполеон, введенный в заблуждение коварным Бисмарком, ввязался в войну, которая должна была, как ожидалось, укрепить его трон. Несмотря на официальные обещания, ничего не было толком организовано — ни припасы, ни солдатское обмундирование, ни вооружение. В общей неразберихе многие солдаты даже не могли найти свои части; мобилизованные ополченцы маршировали с палками от щеток. Если Поль был в это время в Париже, на улице Нотр-Дам-де-Шан, 53, то он сразу же уехал на юг. Он уже жил тогда с Ортанс; возможно, одним из оснований отказа Золя дать Дюре адрес Сезанна были возросшие в связи с браком робость и застенчивость Поля. Сердечный, дружеский тон письма к Габе может отражать временное расслабление в домашних радостях. Сезанн отправил Ортанс в Эстак, пока работал в Жа де Буффан.

Первые призванные в армию формирования состояли в основном из резервистов, служивших ранее, или из молодежи, подлежавшей призыву. Поль не принадлежал ни к одной из этих категорий, а к тому же участвовать в войне, которая в случае победы привела бы к усилению ненавидимого им государства, он не хотел. Золя в Париже начал в июне печатать выпусками «Карьеру Ругонов» в «Сьекль». Он приступил уже к продолжению серии, роману «Добыча», когда вторжение положило всему этому

конец. 5 августа писатель смело опубликовал в «Трибюн» статью «Да здравствует Франция!», в которой декларировал свои решительные разногласия с Империей; общественный прокурор возбудил процесс против него. Золя спасло бегство императорских войск; Габриэль была напугана приближающимися пруссаками. Золя решил вывезти ее на юг и вскоре присоединился к Сезаннам в Эстаке. Сам он собирался оставить жену и вернуться в Париж, но 17 сентября Париж был осажден. Тогда он перебрался в Марсель и строил планы с Ру, который тоже оказался на юге, выпускать ежедневную газету «Марсельеза». Арно, редактор «Вестника Прованса», одолжил им все необходимое, а Валабрег, как и они, оказавшийся беженцем на юге, взялся помогать.

Телеграмма о падении Империи пришла в Экс около десяти часов вечера в воскресенье 4 сентября. Республиканцы тотчас собрались в муниципалитете; мэр и его помощник, которые пытались протестовать, были вынуждены удалиться. Городские советники были смещены, а новый состав, встреченный полным одобрением, состоял из демократов, проваленных на последних выборах, и нескольких кооптированных ими друзей. После выборов чугунный бюст Наполеона был свержен с пьедестала, его выволокли из комнаты и утопили в близлежащем фонтане; портрет императора был изодран в клочья. 5 сентября в 10 часов утра была провозглашена Республика. Аптекарь Алексис был выбран мэром, среди членов городского совета были Луи-Огюст, Байль, Валабрег и Виктор Лей-де (в то время торговец маслом). Факт избрания в совет семидесятидвухлетнего Луи-Огюста свидетельствовал о его репутации стойкого республиканца. Вокруг Парижа, на Луаре и в других местах еще шли бои. Совет Экса выпустил воззвание:

«Поднимемся, граждане, все как один! Городской совет Экса призывает вас к защите Родины. Он возьмет на себя ответственность за обеспечение семей тех, кто добровольно с оружием в руках отправится спасать Францию и защитит нашу славу и чистоту Республики».

Ру цинически писал об энтузиастах, Байле и Валабреге: «Я чуть не умер здесь от скуки, наблюдал революцию со стороны. В шайке участвуют наши сердечные друзья — Байль и Валабрег. Они заставили меня вволю посмеяться. Видели ль вы этих парижских бездельников, которые явились совать нос в местное правительство и призывают к сопротивлению. Давайте пойдем все как один, взывают прокламации. Вперед! О, это забавная парочка». На самом деле двое бездельников отнеслись к своей новой роли со всей серьезностью. Байль участвовал в комитете

общественных работ, Валабрег и Лейде также принимали участие в многообразных делах. Оба они были одержимы идеей организовать Национальную гвардию.

Временный совет закончил свою работу весной 1871 года. Луи-Огюст работал в комитете финансов. В отчетах совета он неизменно значится «отсутствующим по неизвестным причинам» — скорее всего, причиной был его почтенный возраст, хотя и предусмотрительная осторожность могла играть какую-то роль. Его супруга была патронессой Международного общества помощи раненым воинам. 18 ноября Поль был извещен, что в городском совете его избрали — пятнадцатью голосами из двадцати, то есть самым значительным большинством — в комитет Рисовальной школы, но Поль не ходил на заседания.

Можно с уверенностью сказать, что он боялся вступать в сражения. Золя в Марселе бился со своей газетой и подумывал занять какой-нибудь административный пост, чтобы свести концы с концами, а возможно, чтобы посмотреть, как он будет выглядеть в этой роли. Он пытался стать супрефектом Экса, но нашел систему столь разлаженной, что никто не мог ему сказать, кто назначал нынешнего начальника. Поскольку нехватка денег стала еще более острой, он оставил жену и мать в Марселе и переехал в Бордо, где находилось правительство Национальной обороны. Наконец, с отчаяния, он занял место секретаря министра Глэ-Бизуа, которого он знал по газете «Трибюн». 22 декабря он писал Ру: «Если мы поведем себя умно, нас ждет триумфальное возвращение». Через пять дней пруссаки начали бомбардировку Парижа. Мобилизация продолжалась, призывные повестки пришли и Полю. Он их игнорировал. В Жа де Буффан явились жандармы, и его мать сказала, что он уехал два дня назад, и обещала дать властям знать, если узнает его местонахождение. (Если верить Конилю, который потом стал мужем Розы, Поль был тогда в доме, но он слишком хорошо знал все закоулки и укромные местечки, чтобы дать себя обнаружить.) Собирались призвать и Золя, не зная, что он уже уехал из Эстака. 2 января отец Ру слышал в кафе, как четыре гвардейца во главе с капралом пытались выведать что-либо об исчезнувших. Ру сразу написал Золя: «В связи с мобилизацией гвардии я могу сообщить тебе две новости, досадную и ошеломительную.

Досадная заключается в том, что Поль С. усиленно разыскивается, и я ужасно боюсь, что он не избежит облавы, если в действительности, как говорит его мать, он все время остается в Эстаке. Поль, который всегда вначале не может предвидеть, что произойдет потом, постоянно маячил в Эксе. Он приезжал в город на день, на два, на три и даже больше. Говорят также, что видели

его пьянствующим в компании некоего господина. Он, конечно, должен знать, где обитает Поль, потому что этот господин (который, вкратце, должен испытывать к нему сильную ревность за то, что Поль никогда не положил ни одного мазка ради денег) не терял времени, чтобы заложить его и выложить все, что знает.

Этот самый господин (вот уже ошеломительная новость), которому Поль говорил, что находился в Эстаке вместе с тобой — не зная, что ты покинул эту дыру, — объявил тебя (не ведая при этом, женат ты или холостяк) уклоняющимся от призыва. Вечером 2 января мой отец отвел меня в сторонку и сказал: «Я только что слышал приказ, в котором, в частности, говорилось, что четверо солдат с капралом отправляются в Марсель вернуть уклонистов». Среди названных имен, сказал мой отец, были имена Поля Сезанна и Золя. Эти двое, добавлялось в приказе, прячутся в Сент-Анри (деревне около Эстака. — *Дж. Л.*).

Я посоветовал отцу не слушать подобные разговоры и не встревать в них, я сам-де сделаю что надо. На следующий день я отправился в мэрию и посмотрел списки уклонистов. Твоего имени там не было. Я поговорил с Фераном, серьезным и преданным человеком, и он сказал: «Золя попал в это дело только из-за Сезанна, которого действительно усиленно ищут. Если все же имя Вашего друга и было упомянуто, то это до того, как навели справки о том, что Золя нет в Эксе и что он женат».

Возможно, после этого и произошел обыск в Жа де Буффан. Маловероятно, чтобы поиски проводились в Эстаке, так как там Поль легко мог быть обнаружен. Как передавал Воллар, Поль говорил позже: «Во время войны я много работал на мотиве в Эстаке… Я проводил все время между мастерской и домом». Из этого следует, что он попросту занимался все время живописью, будучи глух и слеп ко всем событиям вокруг. То, что он тяжко работал, — это достаточно правильно, но следует заключить, что этим способом он хотел отвлечься, насколько возможно, от снедавших его опасений и неуверенности. Такой легковозбудимый ум не мог не беспокоиться в ситуации, когда его жизнь могла круто повернуться в самые разные стороны. Даже источник его доходов мог иссякнуть или по крайней мере резко перемениться. Луи-Огюст к этому времени, устав от почтенного возраста и крутых событий, отошел от банковского дела. И все картины, которые мы можем отнести к этому времени, выражают глубокие внутренние переживания.

«Доминирует черное, а плоское красное и коричневые охры создают печальную и впечатляющую гармонию. Во всем заметны вызывающая трактовка и открытое намерение ошарашить зрителя силой воображаемой атаки и поставить перед ним сразу и

неприкрыто эмоциональный подход художника. В «Красных крышах» господствует настроение меланхолии и тягостности и общее исполнение, почти мелодраматическая реальность сцены, гармонирует с унылым поэтическим настроением», — писал Р. Фрай.

Настроение художника также раскрывается в картине «Эстак, тающий снег». Здесь, по словам М. Шапиро, «цвет и мазок передают ураганную силу происходящего. В пейзаже господствуют черные тона и даже снег, который местами дан чистыми, несмешанными красками, кажется вполне подходящим этой черноте. Написанная в резких контрастах, с ошеломляющей, почти на одной ноте пронзительной силой картина выполнена в нескольких неярких красках: разные оттенки белого в снеге и множество серых тонов, включая теплые полутона земли между красными крышами. Вкус к холодному черному цвету, холодному белому и серому кажется естественным для настроения Сезанна, но он здесь предполагает элегантное и бесстрастное искусство Мане, краски и непосредственность наблюдения которого превратились здесь в нужные для выражения эмоционального состояния средства и странным образом трансформировались».

Зима 1870–1871 годов была суровой, эта картина была написана в течение января и февраля.

Развитие искусства Сезанна часто напоминает качели, но не простое возвращение назад, а подбирание и использование частиц старого метода в формах, обусловленных постоянными новыми экспериментами. Уже в 1869 году он пришел к грубоватому упрощению цвета и формы в ходе безуспешных попыток найти глубину объемов. «Овраг с горой Сент-Виктуар», написанный у железной дороги около Жа де Буффан, и «Натюрморт с черными часами», с их простыми, ясными формами, могут быть датированы 1869 годом, хотя «Часы» с их монументальной трактовкой можно отнести и к следующему, 1870-му. Тяга к ясности все усиливалась. (Сравнение пейзажей Сезанна с фотографиями этих же ландшафтов показывает, что он убирал все, что не мог выразить точно и целиком.) Поль не хотел использовать в качестве связок смутные, ничего не обозначающие элементы, какие можно найти почти в каждом пейзаже; следствием его непрестанной тяги к полноте без каких бы то ни было неясностей и смешений форм было то, что он отказался от использования постоянно меняющегося фокуса, который подходил к каждому из пространственных планов в отдельности. Вследствие этого он не мог использовать обычную дымку, размывающую контуры предметов на расстоянии. С одной стороны, он давал фокус для глаза на предметах фона в глубине

картины, с другой — он так трактовал фон, будто его острота и ясность были его самой главной задачей. Но в то же время он каким-то образом справлялся с задачей дать впечатление глубины и большого расстояния. В этом его чувство цвета, связанное с тем, что он непосредственно видит в духе импрессионизма, пришло ему на помощь. Он достиг своих целей посредством колористической трактовки граней и плоскостей — совершил то, что мы могли бы назвать приданием полной пластичности пространству. Таким образом, его окончательное решение явилось результатом неспособности или нежелания принять и последовать условным приемам решения пространства. Слабости и натяжки его ранних работ привели его к особой силе в зрелом творчестве. О Сезанне говорят, что он нашел законы воплощения научной перспективы в пластике цвета, но это всего лишь означает, что он открыл другую область науки. Считать, что пространство, которое он писал, «не является пространством, в котором предмет может жить» (Новотный), что это не «иллюзорное пространство», дающее имитацию картины обычного мира, — нелепо. Защитник этой точки зрения (Бадт) описывает пространство Сезанна как такое, где «вещи имеют свое собственное бытие, где они существуют совместно в пространстве, которое они сами творят своим совместным бытием. Это пространство одновременно и возможность, и результат их объединения. Таким образом, оно не является чем-то особым по отношению к ним, но предстает неотъемлемой частью самих изображенных предметов». Как может такое пространство быть «не таким, где предметы могут жить»? Напротив, оно таково, что в нем предмет живет с особой полнотой жизни, это пространство преодолевает механические ограничения правил перспективы, берущих начало в ренессансной математике и геометрии. Поэтому она принадлежит к области истинно органических концепций, в которых время и пространство не абстрактны, но являются самой сущностью жизни.

Но в этих рассуждениях мы далеко забежали вперед. В 1870–1871 годах Поль был все еще довольно далек от решения своих трудностей, хотя новая попытка достичь весомости предметного мира была вехой на его пути к решению проблем пространства. В эти годы композиции с фигурами также показывают глубокое внутреннее беспокойство. Недостаток точных дат делает тесное сближение картин и конкретных событий довольно затруднительным. Похоже, тем не менее, что его отношения с Ортанс были ознаменованы и дополнены мотивом «Искушения» в его работах. Интересно, что первая его попытка обращения к этому мотиву приходится на 1869–1870 годы и лишь наполовину

отличается от сцены «Суд Париса». Большую часть картины, написанной широкими мазками в черной гамме, занимают три тяжеловесные обнаженные девы, размещенные в пирамидальной композиции, что предвосхищает его будущих многочисленных «Купальщиц». В левом верхнем углу четвертая обнаженная расположена перед святым, который входит в эту сцену. Обнаженная поднимает левую руку в жесте, который был весьма значим для Поля, его смысл мы обсудим несколько позже. Тема выбора дамы резко повернута в этой картине другим углом. Мужчина не выбирает женщину, а подвергается ее чарам. Он сам, играющий роль одинокого затворника, держит испытание на искус. То, что эта перемена в подходе к теме выбора в сценах с обнаженными женщинами приходится на то время, когда Ортанс вошла в жизнь Поля, вряд ли случайно.

Популярность темы «искушение» возросла в середине столетия параллельно с ростом интереса к религиозной живописи и с попытками возродить религиозное искусство. Художники стали читать жития святых, которые в обществе были довольно популярны. Бодлер использовал тему искушения в своих «Цветах зла». В моде также были египетские темы и аксессуары, восходящие еще к временам египетского похода Наполеона. Достаточно силен был сюжет искушения и в народной культуре, что видно в книге Флобера «Искушение святого Антония». Ее первый вариант много заимствовал из ярмарочных представлений с ежегодной Руанской ярмарки, с диалогами, основанными отчасти на старинных песенках о нечестии монахов и об их неблаговидных проделках. Некоторые из этих песенок были обработаны в виде сюиты Седеном и напечатаны в 1840-х годах с литографиями Добиньи. Так, у Флобера в его романе переплелись народная сатира и чертовщина с несколько извращенной чувственностью романтиков. Художники подхватили эту тему примерно с 1840-х годов. Существовало немало версий Деларош, Коро и других. Милле написал «Искушение святого Иеронима» в 1846 году, чтобы выразить свои чувства, вызываемые дьявольским. блеском Парижа.

В Салоне 1869 года были три картины на эту тему: Э. Изабе, А.-Л. Лелуа и А. Веля. Картина Изабе была переложением эпизода с царицей Савской из второго варианта Флоберова романа (1856), что можно сказать и о стихотворении Верлена «Кортеж» из «Галантных празднеств», написанных в то же время. Готье раскритиковал картину Изабе за преизобилие дьяволиц, нимф, вакханок и ангелов: «Вся суть искушения — в одиночестве». В «Мадлене Фера» (1868) у старой домовладелицы Женевьевы есть гравюра «Искушения», она воображает, что женская фигура на ней

напоминает ей героиню, которая таким образом связывается с Роковой Женщиной. Золя, впрочем, мог и не увлекаться Флобером, а Поль, скорее всего, должен был читать его роман. Флобер, как и Поль, использовал эту тему для самораскрытия. «В «Святом Антонии» я сам был святым». Первый вариант начинался восклицанием: «О моя фантазия, унеси меня на твоих крыльях, чтобы рассеялась моя скорбь». Луи Бертран даже говорил о Флобере, что галлюцинации, которыми он наделил героя-отшельника, посещали его самого, они деморализовали его и делали несчастным. Он также утверждал: «Флобер искал утешения, странным видом сладострастия было для него окружить себя теми воображаемыми искушениями, которые он сам проклинал как лживые и заслуживающие порицания». В этом отношении писатель и художник были близки.

«Искушение» 1869 года слегка напоминало картину Джорджоне «Сельский концерт» в рисунке двух центральных фигур. Поль, несомненно, думал об этой картине, к которой он обращался через «Завтрак на траве» Мане, восходящий, как известно, к Джорджоне. Две левые фигуры несколько напоминают испанскую живопись; возможно, Ольер заинтересовал Сезанна испанцами, хотя следует заметить, что еще в 1865 году Ру называл его поклонником Риберы и Сурбарана. Степень изучения классиков можно видеть в том, как трактована четвертая фигура, которая восходит к Минерве в «Суде Париса» Рафаэля. Она же, кстати, вдохновила фигуру Порока в «Выборе Геракла» Карраччи. Далее, большая фигура погруженной в размышление женщины в правом углу повторяет фигуру художника в «Микеланджело в своей мастерской» Делакруа (показана на выставке в 1864 году). Поль имел гравюру Лоренса с этой картины — фигура перевернута зеркально по отношению к живописному оригиналу. Сама поза — одна рука подпирает голову, другая, со сжатым кулаком, покоится на коленях — восходит к ренессансному типу Меланхолии (что иногда использовалось для темы искушения), но непосредственно Поль повторил фигуру из картины Делакруа. Остаточные признаки того, что прообразом служил мужской персонаж, видны в короткой стрижке, тяжелых конечностях, угловатом лице. Эта женская фигура, погруженная в глубокие размышления, таким образом, является воплощением художника, раздираемого между вожделением и отвращением к страсти. Голова фигуры напоминает голову Золя, ранее позировавшего Полю. Рука на коленях приобретает новое значение, которое мы полностью разберем, когда подойдем к серии купальщиков с простертыми по диагонали руками. Здесь будет уместно заметить, что более поздняя картина Поля, «Юноша с черепом»,

основана на картине Делакруа «Тассо в сумасшедшем доме»: художник, окончательно сошедший с ума и полностью отчужденный. (Череп продолжал оставаться для Поля эмблемой мертвенности, семейной грызни, полной дегуманизации. В то же время он служил идеальным объектом для моделирования объема.) Бодлер примерно в это время написал сонет о «Тассо…» Делакруа:

«Поэт в тюрьме, больной, небритый, изможденный,
Топча ногой листки поэмы нерожденной,
Следит в отчаяньи, как в бездну, вся дрожа,
По страшной лестнице скользит его душа.
Кругом дразнящие, хохочущие лица,
В сознаньи дикое, нелепое роится,
Сверлит Сомненье мозг, и беспричинный Страх,
Уродлив, многолик, его гнетет впотьмах».

(Перевод В. Левика)

(Бодлер заметил также, что Флобер воплотил себя в образе мадам Бовари, этой странной женщины-мужчины.)

Итак, в «Искушении» мы видим в левом верхнем углу прямое противостояние, вызов женщины, который нельзя избежать; в правом нижнем, напротив, представлены муки размышления на эту тему, которые могут привести к сумасшествию. В этой фигуре символически представлено внутреннее противоборство — рука, поднятая вверх, тяготеет к голове, то есть к рассудку; опущенная вниз, с напряженным кулаком, — связана с гениталиями. Подобный конфликт рассудка и чувственности, воплощенной в гениталиях, проходит через многие работы Сезанна.

Однако он хотел переменить свои настроения. Об этом свидетельствует связанная с «Искушением» по стилю «Пастораль», в которой наряду с аллюзиями на Тинторетто и испанцев есть также связи с Джорджоне и Мане. В этой композиции все спокойно, она по настроению как бы предваряет сцены купания. Мужчины одеты, женщины обнажены; один из мужчин — это сам Поль, глубоко погруженный в размышления, напоминающий позой фигуру царя из «Смерти Сарданапала» Делакруа. Вновь мы видим образ обуреваемого мучительными размышлениями художника, который связан с Делакруа. Композиция представляет собой строгую окружность. Главной точкой является остров на дальнем плане, отражающийся в воде. Вокруг расходятся две округлые зоны: одна вокруг фигуры Поля и женщины над ним, а другая проходит через три ближние фигуры. Обе зоны соприкасаются с фигурой мужчины в лодке. В том углу

круглящиеся линии почвы собирают все движение вместе. Настроение «Пасторали», как видно, признает мир плоти, поставленный под мучительное сомнение в «Искушении».

Монах в «Искушении» производит впечатление равнодушного к миру плотских вожделений, в который он попал. Но в других работах он чувствует сильную погруженность в происходящее. Картина «Убийство», с ее чрезвычайно жестокими насилием и убийством, возможно, принадлежит к раннему периоду отношений Поля с Ортанс. Он мог написать ее в период перед рождением ребенка, в конце 1871 года. Картина эта написана экспрессивно и яростно, что в точности соответствует теме. С другой стороны, «Современная Олимпия» датирована этим же годом, хотя более вероятным представляется 1872 год. Здесь Поль продемонстрировал смесь иронии и удовлетворения своей ролью и обожателя женской плоти. Он восседает наподобие распутного паши, созерцающего обнаженную женщину, предназначенную для его объятий. Прислужница-негритянка, вино, цветы и корзина фруктов завершают сцену оргии. Сидит он в тени, а свернувшаяся на ложе женщина освещена широким лучом света так, чтобы создавался эффект внезапно раскрытого занавеса, драматически представившего ее для обозрения. Работа является пародией на «Олимпию» Мане, но если у Мане обнаженная бесстыдно и холодно выставляет себя на обозрение свету, то у Сезанна поза выражает мольбу и застенчивость. (Мы знаем, что Поль обсуждал Мане с доктором Гаше и заметил: «Что «Олимпия», я тоже могу сделать нечто подобное». Гаше ответил: «Ну так сделайте». То, что Поль в итоге создал, оказалось весьма грубым в сравнении с выдержанностью тона и рисунка у Мане, но дикая энергия картины может означать новые творческие силы Поля или по крайней мере приоткрывает его глубинные переживания.)

* * *

Друзья-художники Поля были призваны в армию. Ренуар, в полку кирасиров, ухаживал за лошадьми в Бордо. Базиль, записанный в зуавы, был убит в бою в ноябре. Гийомен сумел избежать службы, но Мане, как и Дега, был записан артиллеристом и стал штабным офицером. В Париже он служил под началом у Мейсонье, который подло посылал его в самые опасные места. Моне сбежал из оккупированной зоны в Аржантейле в Голландию, в Амстердам, где писал каналы и ветряные мельницы; в начале 1871 года он перебрался в Англию, там он повстречал торговца картинами Дюран-Рюэля. Писсарро, которого война застала около Парижа в Лувесьене, скрылся от захватчиков, оставив все свои картины, написанные за три или четыре года. Его дом был превращен в бойню, холсты служили фартуками, а по мере использования сжигались. Два полотна были найдены позже, все залитые кровью. Сам Писсарро сначала поселился в департаменте Марны, потом переехал в Англию, где обосновался в Норвуде до 1872 года. Добиньи также оказался в Англии. Курбе, оставшись в Париже, играл видную роль в правительстве Коммуны, его поддерживали Коро, Домье и Мане, которые были избраны в федерацию художников Парижа. Зарисовки Мане на баррикадах запечатлели жестокость армии, подавившей Коммуну; он также помогал бегству коммунара Рошфора на лодке из уголовной тюрьмы. Алексис служил капралом в армии.

Будучи в Эстаке, Поль хорошо знал о событиях в Марселе, где были сильны революционные настроения, разжигавшиеся Бакуниным и префектом Эскиросом. В октябре 1870 года произошли беспорядки, когда Эскирос объявил 31 числа город перешедшим под управление Парижской коммуны. Через два дня в город прибыл посланец Гамбетты, чтобы ликвидировать это выступление. (Говорят, что Золя в «Марсельезе» выступил на стороне Гамбетты, но, поскольку никаких номеров газеты не осталось, это утверждение невозможно проверить.) 19 февраля 1871 года Золя вернулся к журналистике, и позднее он очень стыдился этого обращения к политике. «Я вообразил, что мир подошел к концу и что книги не будут больше писаться», — говорил он Алексису, утверждая, что в то время он не видел другого пути заработать на жизнь себе и матери с женой, поэтому-де он и «погрузился с головой и слепо в политическую жизнь, которую всего несколько месяцев до того сам же от всего

сердца всячески поносил». (Если он чувствовал крушение всего знакомого ему мира, то что тогда, интересно, мог ощущать куда менее разбирающийся в политике Поль?)

Париж был окружен пруссаками 28 января. 9 февраля Мане писал Золя: «Я ужасно рад получить добрые вести от Вас. Вы времени не теряли. Нас в Париже недавно постигла большая скорбь. Только вчера я узнал о смерти бедного Базиля. Я совершенно разбит — увы, мы видели смерть столь многих людей. Ваш дом одно время был занят семейством беженцев. Точнее, только первый этаж, а вся мебель была перетащена наверх. Я полагаю, что никакого ущерба Вашим вещам не произошло. Я скоро собираюсь уехать к жене и матери в Олорон в Нижних Пиренеях. Жажду их вновь увидеть. Я поеду через Бордо и, возможно, увижу Вас. Тогда я расскажу то, о чем нельзя прочитать в газетах».

Четырнадцатого марта Золя вернулся в свой дом в Батиньоле; уже через четыре дня возобновилась публикация выпусков «Карьеры Ругонов» и была провозглашена Коммуна. Ему пришлось пережить трудные моменты, так как его арестовали сначала повстанцы, а потом сторонники правительства; не дожидаясь третьего ареста, он перебрался в Боньер. 28 мая Коммуна была потоплена в крови, и Золя вернулся в Париж. В Марселе реакционеры пытались при поддержке Национальной гвардии устроить манифестации в одобрение Тьеру, но рядовые солдаты примкнули к населению, выступавшему в защиту префектуры. Радикал Кремье провозгласил Коммуну. Но регулярные войска с генералами и городскими авторитетами ушли из города и однажды утром атаковали Марсель и обстреляли префектуру с холмов. Матросы, верные генералитету, ворвались в опустевшее здание. Начались жестокие репрессии, около ста пятидесяти человек было убито и более пятисот арестовано. Главнокомандующий округом вошел в город, приветствуемый богачами и проклинаемый бедняками. Национальная гвардия была разоружена, и три деятеля Коммуны приговорены к смерти, хотя Кремье через шесть месяцев все еще не был расстрелян. Симпатии к коммунарам, которые позже выражал Поль, возможно, возросли именно под влиянием этих событий, более близких, чем подобные им в Париже.

Золя проявлял беспокойство, не зная, что случилось с Полем: 2 марта он писал Алексису: «У меня нет никаких новостей о Сезанне, он, наверно, где-нибудь в деревне около Экса». Через некоторое время, в мае или июне, Алексис отвечал: «Сезанна нет. Я долго беседовал с М. Жиро, по прозвищу Лонгус, владельцем дома, который Сезанны снимали в Эстаке. Обе птички упорхнули

с с месяц назад. Гнездышко свободно и заперто на ключ. Они перебрались в Лион. Лонгус заявил мне: «Подождите, пока Париж не кончит дымиться. Я удивлюсь, если через месяц мы не увидим его в Париже». Но Золя знал Поля лучше, чем Алексис. 30 июня он отвечал: «То, что Вы говорите о бегстве Сезанна в Лион, — это все старушечьи сплетни. Наш друг просто хотел сбить со следа сьера Жиро. Он спрятался где-то в Марселе или в какой-нибудь укромной долине. Мне бы хотелось разыскать его как можно быстрее, так как я ужасно беспокоюсь. Вообрази. Я писал ему за день до того, как Вы отправились к нему. Мое письмо, адресованное в Эстак, должно быть, затерялось — не велика потеря, но я боюсь, что в результате непредвиденных обстоятельств оно могло попасть в Экс прямо в руки его отцу. А там есть кое-какие детали, компрометирующие в его глазах сына. Вы понимаете, о чем я говорю. Я бы хотел разыскать Поля, чтобы попросить у него это письмо обратно. Поэтому я возложу на Вас следующее поручение. Сходите в Жа де Буффан, где Вы сможете разведать новости о Сезанне. Постарайтесь улучить момент, чтобы поговорить с матерью наедине, и попросите ее точный адрес сына для меня».

Далее Золя писал об Ортанс. Он знал, как Поль был запуган своим отцом и что последний вскрывал корреспонденцию сына. Алексис предпринял разыскания, неясно в Жа или где-либо еще, но, похоже, что место пребывания Поля он в конце концов узнал. За несколько дней до отъезда Сезанна в Париж, 4 июля, Золя писал:

«Мой дорогой Поль, твое письмо доставило мне большую радость, так как я уже начал волноваться о тебе. Прошло ведь уже четыре месяца с тех пор, как мы не имели известий друг о друге. Примерно в середине прошлого месяца я писал тебе в Эстак. Потом я узнал, что ты оттуда уже уехал и письмо мое пропало. Я совершенно отчаялся тебя разыскать, и вот ты сам разрешил эту проблему.

Ты спрашиваешь о новостях. Вот моя история в нескольких словах. Я писал тебе, помнится, перед моим отъездом из Бордо и обещал написать вскоре по приезде в Париж. Я приехал 14 марта, через четыре дня, 18 марта, разразилось восстание, почтовые отделения были закрыты, и я не мог уже связаться с тобой. Около двух месяцев я жил в самом пекле, день и ночь шла канонада, ближе к концу снаряды постоянно летали со свистом над моим садом. Наконец 10 мая, устрашенный возможностью ареста в качестве заложника, я бежал с помощью прусского паспорта в Боньер и переждал там самые критические дни. Теперь я вновь в своем доме в квартале Батиньоль и чувствую, словно я проснулся

от дурного сна. Мой домик в саду такой же, как прежде, садик совсем не тронут, ни одна вещь не испорчена, ни одно растение не сломано, я почти начал думать, что две осады были просто дурными шутками, могущими запугать разве что детей».

Золя был настроен оптимистично. «Как я всегда говорил тебе, наше царство у нас в руках». «Карьера Ругонов» находилась в печати, и Золя с удовольствием работал над корректурой. «Мне жаль, что не все слабоумные померли, но меня утешает то, что мы живы. Мы можем вновь вступить в борьбу».

Постепенно художники стали возвращаться в Париж. Поль, приехав в столицу в конце 1871 года, встретил там Солари, Валабрега и Ру. Моне вернулся в Аржантейль, Сислей был в Вуазене, Писсарро в Понтуазе. Старые сборища у Гербуа не возобновились, встречи переместились в кафе «Новые Афины». Первое время художники надеялись, что республиканское правительство уничтожит засилье академических консерваторов, но вскоре эти иллюзии рассеялись. Деньги по-прежнему правили в обществе, процветала та же самая система покровительства искусству. Сезанн, погруженный в личные проблемы, в Салоне 1872 года не участвовал. Не выставлялись также Моне, Писсарро и Сислей, чьи картины покупал Дюран-Рюэль. Золя убедился, что продолжает действовать все та же система цензуры. От него требовали прекращения публикации «Добычи», обвиняя роман в аморальности, в случае отказа газете «Клош» грозило закрытие. Жюри в Салоне было еще более реакционное, чем когда-либо ранее; в интересных работах мерещилось пугало Курбе, который во время Коммуны, будучи президентом федерации художников, закрыл Школу и Академию изящных искусств. Просьбы об открытии «Салона отверженных» были отвергнуты.

Тем временем Поль жил на улице Шеврез, 5, там же, где и Солари. 14 декабря 1871 года Солари писал Золя: «Привет Полю Сезанну, который исчез. Я слышал, как на лестнице двигали мебель, но я не осмелился вылезти, чтобы не потревожить переезжающих». Поль, видимо, был в чрезвычайно нервном состоянии, если такой дружелюбный и общительный парень, как Солари, счел за лучшее не участвовать в переезде. Поль переехал в маленькую квартирку на третьем этаже на улице Жюссе, 45, окнами на винный базарчик. Он писал его виды в серых и коричневых тонах грубой экспрессивной кистью; эта манера напоминала его снежную сцену в Эстаке, но без драматической напряженности того пейзажа. Здесь тяжеловесность близкого к натуре рисунка сочеталась с ясностью композиции.

4 января 1872 года Ортанс родила сына, которого назвали Полем и зарегистрировали в мэрии пятого округа. 18 февраля из

Экса приехал Ампрер; он решил предпринять еще одну попытку завоевать Париж. Поль согласился показать ему свою «хибарку».

Обиталище не произвело успешного впечатления. Ампрер нашел, что «Поль очень плохо устроен» и что шум, производимый катящимися бочками на рынке, «способен поднять мертвого». Можно вообразить раздражение Поля, разрывавшегося между женой и ребенком, который требовал внимания, и жильцом, который жаждал болтать, как в старые беззаботные дни. Ампрер громко заявлял о своих планах сокрушить этого монстра, буржуазное искусство, и триумфально явить искусство, «величайшее на земле». Он был готов вовлечь кого угодно в свою битву, вместе с тем он готов был просиживать часами в приемных министров. Он называл В. Гюго «великим поэтом Революции» и показывал ему свои наброски и спрашивал совета, что лучше представить в Салон. «Лицезрение гигантов не пугает меня», — говорил он. К концу месяца ситуация стала невыносимой. «Я покидаю квартиру Сезанна, — объявил Ампрер. — Я должен это сделать. Обстоятельства повернулись так, что я не могу избегнуть участи других. Его все оставили, у него нет больше ни одного умного и чувствительного друга. Золя, Солари и все остальные теперь совсем не видят его». Поль, замечал Ампрер, был «самым необычайным созданием, которые лишь можно вообразить; он был настоящим монстром, если только такие бывают вообще (с научной точки зрения)».

Поль вовсе не был покинутым и заброшенным; ой сам оставил всех друзей, не желая встречаться с ними в новом своем положении. Однако был один достойный человек, к которому Поль обратился в мыслях. Он отправился с женой и сыном в Понтуаз, чтобы быть около Писсарро, и остановился в гостинице «Гран Серф», около старого моста Сен-Уэн-Омон. Там Поль обрел место, где он мог успокоиться и вернуться к искусству.

Следующие три года были решающими для развития Сезанна как художника. В это время закрепились его предыдущие находки, кроме того, с помощью Писсарро он полностью освоил живопись на пленэре. Он сумел понять, какие уроки ему следует извлечь из опыта импрессионистов, перенять некоторые важные аспекты их метода и двинуться к осуществлению своего собственного стиля и взгляда. Поль вряд ли смог бы все это понять и выучить без постоянной поддержки Писсарро — с его искренней теплотой и всегдашней мягкостью, с его благородством характера и поведения, с его глубоко проникновенной симпатией.

Писсарро было уже за сорок, в то время как Полю в его тридцать три во многих случаях крайне недоставало зрелости.

Писсарро понял его характер и догадался, как можно уничтожить его страхи и сомнения. Кроме Сезанна на улицу Эрмитаж к Писсарро приходили Бельяр, Виктор Виньон и Гийомен, который, отчаявшись справиться с крайней нуждой, снова поступил на службу. И компания, и мягкие свежие пейзажи понравились Полю. Он работал рядом с Писсарро и прислушивался к замечаниям последнего о необходимости осветлить палитру. «Никогда не пишите ничем иным, кроме трех основных цветов и их ближайшими производными». (Добиньи иногда говорил: «Мы никогда не пишем слишком светло».) Писсарро работал маленькими мазками, чтобы добиться эффекта вибрации света и воздуха и чтобы дать своим краскам всевозможные оттенки. Поль копировал его виды Лувесьена, чтобы освоить живописную технику, но сразу ему было нелегко избавиться от своих привычек яростной атаки на холст. Писсарро, тем не менее, был им доволен и писал, что он должен «ошеломить многих художников, которые, осмеивая его, были так далеки от истины».

Поль позже скажет, что Камиль был «словно добрый Бог», однажды он подпишется как «ученик Писсарро». «Он был словно отец для меня», — говорил Сезанн. В одной из записей Гаске, которой можно безусловно доверять, говорится: «Мы, пожалуй, все вышли из Писсарро. Уже в 1865 году он полностью отказался от черного, битумов, жженой сьены и охр». Бернар записал высказывание Поля о том, что тот попусту терял время до сорока лет, пока не повстречал Писсарро. Если Сезанн действительно сказал именно так, то это следует понимать как то, что в сорок лет он стал себя ощущать через Писсарро; познакомились же они несколькими годами ранее.

Еще один человек помог ему в это время своей симпатией, хотя и в меньшей степени, — это был доктор Поль-Фердинанд Гаше. Он входил в свое время в батиньольскую группу, а теперь у него был собственный дом в Овере-на-Уазе, неподалеку от Понтуаза. Это был большой дом с садом, который возвышался над окружающей местностью, на улице Вессино. Гаше родился в Лилле в 1828 году. У него была практика в Париже на улице Фабур в Сен-Дени. В 1868 году он женился на молодой женщине, страдавшей туберкулезом. Когда она вскоре стала ждать ребенка, Гаше купил в Овере дом (бывшую школу для девочек) и стал жить то в Париже, то в Овере. С ранних лет он был приверженцем искусства, утверждая, что происходит от Яна Мабюзе; он восхищался Курбе, часто бывал в артистических кафе и познакомился с Мане, Моне, Ренуаром, Дега, Писсарро. Всегда он был готов защищать молодых и мятежных художников с каких бы то ни было позиций — эстетических, психологических или

социологических. Будучи эксцентриком, он с 1870 года носил синюю шинель армейского хирурга, летом ходил в белой полотняной фуражке, зимой — в меховой. Он красил волосы в светлый цвет, взял себе имя Доктор Саффрон и ходил с белым зонтиком от солнца. Социалист и гомеопат, он увлекался хиромантией и френологией. Он подружился с Добиньи, который также жил в Овере, и с Домье, к этому времени уже наполовину ослепшим и вернувшимся в Вальмондуа, недалеко от Овера. Мягкосердечный, энергичный, полный энтузиазма, Гаше лечил бедняков со всего района бесплатно и не распространялся об этом. Он не мог спокойно глядеть на бродячих или заблудившихся животных, его дом всегда был полон потерявшимися кошками и собаками. Поль, когда встретил Гаше, почувствовал, что это тот человек, которому можно полностью доверять. Он решил снять небольшой домик в Овере и переехать туда осенью. Этот дом находился поблизости от жилища Гаше. Доктор купил за небольшую сумму пару полотен Поля и стал, таким образом, его первым покупателем. В результате Поль продал еще несколько картин местному коллекционеру Руло, школьному учителю, а также у него принял картины в качестве платы по счетам бакалейщик в Понтуазе. Несомненно, последнего надоумил так поступить Писсарро.

Другие приятели также потянулись в этот район. Кроме Гийомена там поселились Корде и Виньон. Поль под руководством Писсарро стал узнавать и любить Иль-де-Франс с его влажной зеленью и туманной синью. Единственное письмо от того времени, написанное 11 декабря 1872 года, показывает, как естественно он чувствовал себя рядом с Писсарро.

«Мсье Писсарро, я взял перо у Люсьена и вот пишу Вам сейчас, хотя поезд должен был уже везти меня к моим пенатам. Я хочу дать Вам понять этими словами, что я опоздал на поезд, — и можно не прибавлять, что до завтра, до вторника, я Ваш гость. Так вот. Мадам Писсарро просит Вас привезти из Парижа муки для маленького Жоржа и потом — рубашки Люсьена от его тетушки Фе-лиси. Шлю Вам привет. Поль Сезанн».

Маленький Люсьен добавил там же с ошибками:

«Дорогой папа. Мама говорит, чтоб ты знал, что дверь у нас сломалась, поэтому приезжай быстрей, потому что могут прийти грабители. Прошу тебя привезти мне коробку с красками, Минетта просит купальный костюм. Я пишу не хорошо, потому что без наклона. Люсьен Писсарро, 1872».

Как видно из писем Золя, пропустить поезд было обычным делом для Поля. К тому году, а может быть, к 1873-му или 1874-му относится черновик письма, набросанный на обороте рисунка

двух крестьян. Оно может быть написано в любой из этих трех годов, когда он не был на юге, хотя мы можем предположить, что давление уехать в Экс возросло на него к концу его пребывания в районе Понтуаза и Овера. Нет сомнений в том, что он не возвращался в Экс столь долго потому, что он был поглощен своими успехами, которые делал при помощи Писсарро, но следует иметь в виду и то, что свое положение женатого мужчины ему легче было утверждать вдали от отца.

«В вашем последнем письме вы спрашиваете, почему я не возвращаюсь в Экс. Я уже вам говорил, и можете мне поверить, что это так, — мне приятно жить с вами, но, когда я попадаю в Экс, я теряю свободу, и всякий раз, как я хочу вернуться в Париж, я должен выдерживать борьбу. И хотя вы не запрещаете мне категорически поездку в Париж, но меня очень расстраивает противодействие, которое я чувствую с вашей стороны. Я бы хотел, чтобы свобода моих действий не была ограничена, и тогда я с большей радостью поспешу вернуться. Я прошу папу давать мне 200 франков в месяц, это позволит мне продлить пребывание в Эксе, я с удовольствием поработаю на юге, природа которого так много дает моей живописи. Поверьте, я очень прошу папу исполнить мою просьбу, тогда я смогу писать на юге и продолжать свои поиски. Вот две последние квитанции».

Доктор Гаше увлекался офортом и устроил мастерскую у себя в сарае. Поль увлекся этой техникой; он сделал копию с картины Гийомена, которая была у Гаше, и нарисовал сцену из «Гамлета» по Делакруа (но не отпечатал ее). Отпечатал он тогда голову девушки (возможно, Ортанс). Писсарро рисовал Поля, а также гравировал и писал его.

В ряде технических приемов Поль следовал за Писсарро, в частности он использовал длинные, прямые и гибкие мастихины, как у Писсарро. Он начал постигать, как предметы отражают друг друга и как можно показать глубину пространства путем тщательного изучения планов и углов. Ему еще трудно было отказаться от темных красок, но он уже начал ощущать очарование ярких чистых тонов. С радостью и удовольствием Сезанн писал цветы, которые мадам Гаше выращивала в своем саду. Он научился усмирять свою бурную силу и стал писать маленькими мазками, которые в конце концов покрывали холст толстым слоем. Позже Дени спросил Сезанна, почему он пишет такими мелкими отдельными мазками, и тот ответил: «Это потому, что я не могу выразить свои чувства одним ударом. Поэтому я накладываю краски постепенно и продолжаю делать это, пока не получится наилучший результат. Однако когда я начинаю, мне хочется работать широко, подобно Мане, и лепить

форму кистью». Как обычно, у Поля бывали моменты мучительного отчаяния, когда он бился над более тщательным воплощением замысла. Гаше иногда восклицал: «Хватит, Сезанн, оставьте эту картину, она уже хороша, не надо больше ее трогать». Поль, ворча и сопротивляясь, подчинялся.

В «Доме повешенного» (1872–1873) виден уже новый стиль художника. Он избавился от черного контура и от грубой изоляции предметов и планов, но наряду с возросшей привлекательностью мазка и четким различием цветов еще заметны связи с прошлым — в пастозных округлых мазках-точках. Это помогало ему передавать массивную солидность форм, богатство фактуры, что уже отделяло его от импрессионистов. Он перенял от Писсарро любовь к изображению домов большими закрытыми плоскостями, которые оживлялись узором ветвей перед ними. Но структура композиции была всецело его собственной. Большие участки земли по обеим сторонам картины направляли глаз между ними и заставляли его переходить дальше по крышам и к горизонту. Вздымающиеся скалистые холмы справа, вокруг которых в затруднении блуждает взгляд, создает впечатление трудного, но неостановимого движения вглубь. Можно почувствовать, что между холмами и домом есть и сходство, и противоположность, что отдается в чередовании свободного и затрудненного движения. Эмоциональное настроение усиливает название «Дом повешенного».

В это время Поль во второй раз подступил к теме Олимпии, и на сей раз он сумел отказаться от грубого и экспрессивного подхода и построил цветовую гармонию с нотой лирической иронии. Девушка, с которой негритянка стягивает покрывало, плавает в облаке неясных тусклозеленых оттенков, а наблюдатель (сам Сезанн), одетый, как денди из высшего света, созерцает эту сцену.

В начале 1873 года Поль переехал в Овер и снял домик поблизости от семейства Гаше. Овер, где крыши домов крыли соломой, походил на деревню в значительно большей степени, чем Понтуаз, и Поль мог работать там с большей свободой. Добиньи, который жил там, однажды увидел его во время этюда. «Я только что видел на берегу Уазы выдающуюся работу, — рассказывал он, — ее написал молодой и неизвестный человек, некий Сезанн».

Поль ходил в грубых башмаках, в плаще, как у возчика, и в старой фуражке или желтой соломенной шляпе. Голову он держал высоко и шагал легко, глаза его ярко сверкали, а нечесаная борода топорщилась торчком. Однажды, когда он работал вместе с Писсарро, кавалькада элегантно одетых

всадников остановилась поблизости и стала бросать высокомерные взгляды на неопрятных художников; Поль громко сказал: «Что за турнюр!» Крестьянин, который видел за работой Писсарро и Сезанна, заметил: «Там, где мсье Писсарро слегка клюнет, мсье Сезанн вовсю малюет». Поль никогда не принимал тщательной системы импрессионистической живописи, допуская разве что лишь формулы пуантилизма. Покончив с наложением краски мастихином и с широкими мазками, он стал в дальнейшем писать прозрачными слоями. Сначала он придерживался приблизительно одного направления мазков на всей поверхности холста (преимущественно из правого верхнего угла в левый нижний), затем, овладев разработкой пространственных планов, он каждый из них трактовал по-разному — мазки в каждом участке были параллельны, но по отношению к другим пространственным зонам располагались под иным углом. Отсюда проистекает его способность изображать богатое разнообразие планов и движений в пространстве, не теряя звучности цвета и его отражений. Но основные достижения были еще далеко впереди, Поль лишь вступил на дорогу, ведущую к ним.

Теперь он проводил много времени без общения с Золя. Если бы мы располагали его письмами за этот период, можно было бы предположить, что между ними по-прежнему сохранялись контакты. Однако, вероятнее всего, что, поглощенный своим новым отношением к пейзажу и углубляющейся дружбой с Писсарро, Поль впервые перестал постоянно думать о Золя. У последнего, в свою очередь, появился ряд новых интересов. В 1871 году «Карьера Ругонов» положила начало его огромной серии романов. Роль, которую играло семейство Сезанн в замысле этого романа и всего цикла, показана в набросках к «Карьере».

В 1872 году вышла «Добыча», которая продолжила рассказ о спекуляциях и безумной жажде денег во времена Империи. Обе книги не снискали никакого успеха и даже не оправдали расходов. Издатель был разорен. В 1873 году новый издатель, Шарпантье, издал «Чрево Парижа» с его впечатляющим изображением рынков, где Золя выказал глубокую поэтическую силу и умение по-новому связать описание индивидуальных судеб и общественных явлений. Но снова это ни на кого не произвело впечатления. Так как он регулярно посылал все свои книги Полю вплоть до 1886 года, а Поль неизменно отвечал благодарственными письмами, то можно лишь пожалеть, что у нас нет отзывов Сезанна о картинах Экса — Плассана и о живой образности «Чрева Парижа». Но представляется интересным, что в то время, как Поль обращался к земле в столь качественных

работах, как «Дом повешенного», Золя достиг в «Чреве» мощного оживления и очеловечивания сцен, связанных с фруктами, овощами и рыбой.

Золя прямо заявлял, что он хотел создать в этом романе «огромный натюрморт». Он сравнивал красоту фруктов с девическими лицами: «Роскошные фрукты на витрине в изящно убранных корзинках, казалось, прятались в зелени — словно круглые щечки, хорошенькие детские личики притаились за лиственным пологом; особенно хороши были персики: румяные монтрейльские, с тонкой прозрачной кожей, как у северянок, и южные — желтовато-смуглые, как загорелые девушки Прованса».

В этом описании есть нечто похожее на отношение Поля к его фруктам и овощам. Но у Сезанна по природе его формального языка связь форм девушек и фруктов менее очевидна, чем у Золя.

Художник Л. Ле Байль оставил описание взглядов Писсарро и его советов. Запись относится к 1866–1867 годам, но Писсарро был весьма цельный человек, и его воззрения были в высшей степени стабильны, даже когда он на недолгое время примкнул к пуантилистам. «Ищите тот тип природы, который подходит вашему темпераменту. В мотиве нужно искать скорее формы и цвет, нежели рисунок. Подчеркивать формы необязательно. Их можно передать и без этого. Тщательный рисунок сушит и разрушает ощущение целого, он уничтожает непосредственное впечатление. Не делайте контурную линию слишком определенной; мазок при нужном оттенке цвета и соответствующей яркости сам создаст рисунок. В передаче объема главная трудность заключается не в том, чтобы правильно его очертить, а в том, чтобы изобразить то, что внутри. Изображайте сущностный характер вещей, пытайтесь выразить это всеми доступными вам средствами и не беспокойтесь особенно о технике.

Когда пишете, смотрите, чтобы объект выглядел четко и ясно, смотрите, что лежит справа, а что слева, и работайте во всех частях одновременно. Не выписывайте по отдельности маленькие кусочки, а старайтесь написать все сразу, покрывая краской сразу все детали; следите за тем, какие цвета лежат непосредственно рядом с объектом. Используйте маленькие мазки и старайтесь непосредственно воплощать ваши наблюдения. Глаз не должен застывать на одной точке, но должен обозревать все, и в первую очередь замечать рефлексы, отбрасываемые цветами на их окружение. Работайте одновременно над небом, водой, кустами и землей, уделяйте всему равное внимание и прописывайте все не останавливаясь еще и еще, пока не достигнете всего, чего хотели. Пишите картину за один сеанс, но работайте до тех пор, пока не

почувствуете, что ничего уже нельзя прибавить. Тщательно следите за воздушной перспективой, от переднего плана к горизонту. Обращайте внимание на отражения облаков и рефлексы в листве. Не бойтесь добавлять краски, пусть ваша работа становится постепенно все совершенней.

Не стоит действовать в соответствии с правилами и принципами, пишите просто то, что вы видите и чувствуете. Пишите крепко и без колебаний. Самое лучшее — это не потерять первого впечатления… Должно иметь только одного учителя — природу. Всегда следует спрашивать ее совета».

Хотя Поль пришел к подобным идеям своим собственным путем, эти мысли Писсарро имели для него очень важное освобождающее значение. Особенно это касалось идеи о всеобщем единстве, динамически схваченном и запечатленном, и положения о том, что краски взаимодействуют при их соседстве и что цвет способен творить глубину. В это время Поль близко подошел к методам Писсарро. В письме от 22 ноября 1895 года Писсарро в связи с неверным подходом Камиля Моклера к работам Поля (да выставке у Воллара) заметил: «Сезанн, как и мы, был под влиянием Делакруа, Курбе, Мане и даже Легро. В Понтуазе я влиял на него, а он на меня». На этой выставке «видна близость некоторых его пейзажей Овера и Понтуза с моими. Что же тут удивительного, мы были тогда всегда вместе. Но так же верно, и это легко доказать, что у каждого было «свое ощущение», — а это самое ценное». Золя и Бельяр замечали близость двух художников. Писсарро писал в этом же письме, что было бы ошибкой считать, что «живопись изобретают каждый раз заново и что только тот оригинал, кто ни на кого не похож».

Когда Поль начал писать в Понтуазе, ему было еще не вполне ясно, что именно он хочет найти в пейзаже. Первый его подход был связан преимущественно с ближайшими планами, работая с ними он чувствовал необходимость применения экспрессивных методов трактовки деталей. Тогда вместе со странным скачком, который был связан с кризисом 1870 года, ему удалось схватить полностью всю сцену. Он сумел взглянуть на пейзаж широко, организуя пространство массами объемов, хорошо между собой связанных и уравновешенных, но передача глубины открытого пространства долго ему не давалась. Писсарро пытался разрешить эту проблему, следуя традиции Коро, и в то же время он находился под впечатлением фотографического отражения реальности. Фотообъектив дал возможность по-новому взглянуть на расстояния, сведя близкие и дальние планы вместе и охватывая пространство прямо от ног фотографа. Подобные, ранее неизвестные сцены «охватывали за одну экспозицию такое

пространство, которое человеческий глаз мог окинуть лишь в два приема, переводя взгляд от переднего плана, то есть снизу, к заднему, поднимаясь к горизонту», — писал Бадт. Когда впервые были получены пейзажные фотографии, художники подумали, что это трюк и подделка. В одной книге, вышедшей в 1865 году, приводится высказывание Делакруа о том, что «самые отъявленные реалисты должны исправлять жесткую перспективу объектива, которая именно потому, что правильна, искажает на самом деле впечатление от предметов». Но в течение 1870-х годов художники постепенно приняли новую перспективу из объектива. Поль, однако, не стал перенимать систему сочетания Коро с объективом, которой следовал Писсарро. Поэтому когда он писал, находясь на дороге и вглядываясь в даль, то, в отличие от Писсарро, выдвигал мотив на дальнее расстояние, подавляя при этом фон у себя под ногами и изображая из него лишь меньшую часть. Он искал пути, как можно открыть систему Коро и Писсарро для новой свободы и нового единства. Хотя он еще сам не осознавал этого, Поль открыл способ, изучая Писсарро, увеличить яркость красок, очистить их, но в то же время подчеркнуть ощутимую материальность предметов. Постепенно массы объемов избавились от непрозрачности (все еще ощутимой в работах 1870–1871 годов) и сумели достичь мягкого взаимодействия красок, а также обозначения планов углубляющегося пространства, но объемы пока еще не стали смутными или неоднозначными. Характер каждого предмета стал более определенным, увеличилась степень их соответствия натуре, и одновременно возросла роль каждого в модулировании целостной композиции.

Развиваясь в этом направлении, Поль воспринял то, что было наиболее оригинальным и творческим у Писсарро. Люсьен замечал, что «разработка оттенков соседних цветов» была «самой яркой характеристикой работ моего отца». Но, настаивая на связи этого подхода с усилением формы и одновременной разработкой пространства, Поль развил метод Писсарро дальше и достиг нового единства выразительности уже на свой особый лад.

Теперь мы можем выдвинуть несколько основных соображений об импрессионизме. Любознательность в областях науки, имеющих отношение к проблемам художественной выразительности, всегда была присуща большинству художников. Те аспекты современной науки, которые обычно связывают с импрессионизмом, восходят на самом деле к началу XVIII века — к исследованиям Ньютона и других ученых в области оптических явлений, и в частности разложения света. Ньютон положил начало культурному кризису, определенно заявив о

механистичности вселенной и в то же время стимулировал интерес к свету и цвету. Результатом конфликтов между миром науки и искусства явилось возвеличивание цвета и света как активных принципов, противостоящих области механицизма. Поэты первыми обратились к этой теме, которая сильно проявилась уже у Томсона. С Тёрнером традиции романтической поэзии пришли в живопись. Импрессионисты принадлежали, таким образом, к тёрнеровской линии, даже если его влияние пришло к ним непрямым путем (исключая Моне после 1871 года). Можно сказать поэтому, несколько огрубляя, что романтическая традиция создания образа цветом была оппозиционной по отношению к механистической интерпретации вселенной и опыта, хотя эта традиция получила стимул от самой науки — ньютоновской механики. В середине XIX века анализ света продвинулся значительно дальше, чем в дни молодости Тёрнера, хотя он старался вплоть до своей смерти в 1851 году идти в ногу с этими открытиями, равно как и с открытиями, стимулированными фотообъективом. Шарль Блан в «Газет де Бозар» в 1865 году опубликовал серию статей о цвете; в то время мать и сестра Поля были подписчицами этой газеты. Бунзен и Кирхгоф работали над спектральным анализом. Уже в 1828 году Джеймс Никол изобрел свою призму, и стала известна поляризация света путем рефракции. Араго и де Френель между 1854 и 1862 годами опубликовали работу о полярископе, который был основан на использовании аппарата с взаимоотражающимися зеркалами. Химик Э. Шеврёйль, назначенный директором красильного отдела на фабрике гобеленов в Париже, занимался нахождением гармонии цветов и в 1839 году опубликовал работу «Принципы гармонии и контраста цветов применительно к искусству». Он показал, как соседние цвета влияют один на другой и изменяют друг друга, и заметил, что любой цвет, взятый сам по себе, кажется окруженным неясным ореолом дополнительного цвета: например, красное на белом выглядит на границе зеленоватым. Шеврёйль также обнаружил, что две нити, окрашенные по-разному, кажутся одного цвета с далекого расстояния. Делакруа был, несомненно, под сильным впечатлением этих идей, хотя он и не дал их систематического приложения. Моне, Писсарро и позже Сёра знали работы Шеврёйля очень хорошо. Импрессионисты писали fени дополнительными цветами по отношению к цвету объекта, отбрасывающего тень. Они ставили рядом те краски, которые глаз видит слившимися на расстоянии. Писсарро, следуя Сёра, изучал также труды физиков Гельмгольца, Максвелла, О.-Н. Руда. Он знал, как достичь на холсте эффекта сияния света, придав глазу

зрителя функцию сотворения его из компонентов — призматических цветов.

В то же время художники не могли не заинтересоваться эффектами, получаемыми с помощью фотокамеры, чему положил начало еще Тёрнер в свои поздние годы. Фотографы, работавшие в Аррасе и лесу Фонтенбло, были связаны с художниками-барбизонцами. Искусство Коро конца 1840-х годов немало вдохновлялось фотографией — особенно в эффекте света, называвшемся галакцией (световые круги или пятна). Этот эффект размывал контуры и давал впечатление проникновения света внутрь, что производило ощущение движения. Многие импрессионисты использовали в своей работе фотографии, Поль, например, в картине «Тающий снег в Фонтенбло». Обобщающий эффект фотографии, сказывающийся на дальних фигурах, появлялся в работах Моне, например в «Бульваре капуцинок».

Развитие фотографии сопровождалось развитием разного рода эффектов и приемов, связанных со светом. Идея о необходимости работать на открытом воздухе стимулировалась даже самим названием фотографии: светопись. Солнце и свет расценивались как породители способности видеть. Бодлер, испытывая отвращение к тому, что «целые скопища мерзких обывателей ринулись, подобно Нарциссу, разглядывать свои заурядные физиономии», замечал, что «новоявленными солнцепоклонниками овладело форменное безумие и неслыханный фанатизм». Все жаждали чистого света. Первым человеком, который запечатлел туманную сцену, был как будто В. Мак-Лейш, который, выставив в 1882 году «Туманное утро на запруде», произвел сенсацию. Первым человеком, использовавшим искусственный свет, был Надар (Ф. Турнашон), который провел электричество в парижские катакомбы около 1860 года. Надар был другом Бодлера и написал о нем книгу. Он принимал участие в революции 1848 года, лишился тогда всяческих средств и обратился к фотографии, Флобер в 1849 году путешествовал по Египту со своим другом, занимавшимся фотографией, Максимом дю Каном, и заинтересовался дагерротипией. «Мельницы, верблюды, кусты, струящиеся воды, земля под ногами и дальние виды — законченная композиция получалась в один момент». Доступная цветная фотография, по поводу которой Рёскин говорил, что надеется не дожить до дня ее появления, была изобретена лишь в 1907 году. Однако некоторые эффекты взаимодействия света с определенными материалами, проводившиеся в то время (например, К. Максвеллом в 1875 году), послужили необходимой прелюдией для этого открытия.

Поль находился под большим впечатлением от всех этих

новых явлений, причем в большей степени он знакомился с ними через посредство других художников, например Писсарро, чем непосредственно путем изучения научных трудов. Он, однако, не мог не слышать об открытиях Шеврёйля, широко обсуждавшихся в кафе и других местах, где собирались художники. При всем своем упорстве перед мольбертом он мог легко поддаваться влияниям других, особенно если он чувствовал себя на их стороне. При этом общие теории как бы обходили его стороной, практически не затрагивая его. Но один из аспектов импрессионизма, который определенно развивался с 1869 года в работах Моне и Ренуара в «Лягушатнике» — впечатление от мира как от радости, был полностью воспринят Сезанном. Г. Жеффруа писал, что импрессионизм родился от экзальтации чувств. Убежденность в существовании некой новой формы свободы и одновременно тщательное постижение природы, достижимое через освобождение света и. обнаружение бесконечно богатых оттенков цвета, — все это носило обновляющий характер: окончательное избавление от мира застывших и жестких условностей и свобода вольно следовать самой природе в духе обсуждавшихся нами ранее романтических игр и блужданий троицы друзей в 1850-е годы. Как художник Поль находился в основном русле романтизма, увлеченный представлениями о роке и трагических конфликтах. Его можно назвать учеником Делакруа, о котором Бодлер писал в «Маяках»:

«Крови озеро в сумраке чащи зеленой,
Милый ангелам падшим безрадостный дол —
Странный мир, где Делакруа исступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел».

(Перевод В. В. Левика)

Импрессионизм, обеспечив возможность овладеть своими приемами, дал также Сезанну силу разрешать его глубочайшие личные конфликты. Он подхватил сущностную гармоничность или идилличность мира, присущую импрессионизму, но пошел дальше в своей потребности придать земле солидность и прочность, тогда как импрессионисты в своих логических крайностях увязали в рефлексах света или сводили изображаемое к схематичной системе разложения цвета. Поэтому Поль мог сказать в старости Журдену: «Импрессионизм больше не нужен, это вздор», — и тут же без малейшего ощущения противоречия он пускался расточать похвалы Писсарро. Та гармония, которую он черпал в своем внутреннем мире, отнюдь не была лирическим всплеском или восхвалением неких особенностей пейзажа. Это

была гармония, основанная на схватывании полноты всех деталей и элементов, насколько это было возможно; такая гармония, которая включала постоянство мира вместе с его непостоянством, его прочные основы и структуру, равно как и изменчивые колебания, асимметрии и напряженность, чреватую переменами.

Глава 2
Вперед вместе с Писсарро (1873–1876)



В 1860-е годы свободомыслящие художники понемногу проникали в Салон. При этом было много неясного: иногда снисходительное жюри своими уступками провоцировало скандал, и следующее оказывалось намного консервативней. Но так или иначе все больше оригинальных работ, терявшихся между огромным количеством посредственной живописи, довольно незаметно проходило через выставку, подвергаясь нападкам лишь в каких-то особых случаях, например из-за слишком ярких красок. Только Сезанн и Гийомен никогда не допускались в Салон. После установления Республики академики стали еще более придирчивы в своем стремлении не допустить ничего нового; ни один из торговцев картинами не осмеливался выступать в противовес великим мужам. Поэтому в 1874 году передовые художники решили организовать свою собственную выставку при помощи некоторых критиков и сторонников. Экономическая ситуация была неважной. Кратковременный подъем после войны сменился чем-то близким кризису. Более чем когда-либо ранее мятежные художники испытывали нужду. Они устраивали дискуссии о наилучшей тактике, высказывались разного рода опасения. Дега предложил для выставки название «Капуцин», исходя из того, что фотограф Надар обещал предоставить им свою мастерскую, располагавшуюся на Бульваре Капуцинок, в доме № 35, Ренуар отверг это предложение. В итоге было выбрано

бесцветное имя: «Анонимное общество содружества художников — живописцев, скульпторов, граверов и др.».

Все те, кто мог носить звание импрессионистов, приняли в выставке участие. Сезанн и Гийомен впервые предстали на суд парижской публики. Мане решил ничего не выставлять. Он в это время боролся со своего рода неохотным официальным признанием, хотя молодежь считала, что в этом году Мане «разбавил свое пиво водой», сделав слабое подражание Хальсу для Салона. Более того, было известно, что он недолюбливает многих из молодых художников; Ренуара он называл «заблудшим добрым малым», а относительно Сезанна, как многие передавали, объявил, что не намерен где-либо появляться вместе с этаким мазилой. Экспоненты на свой страх и риск адресовались «к простой публике, которая пусть судит, отвергает или поддерживает», — писала «Пти Паризьен» 17 апреля. 29 художников выставили 169 работ. Среди них были Писсарро, Моне, Ренуар, Сислей, Моризо, Гийомен, Сезанн, Дега, Де Ниттис, Буден, Бракмон, Кальс, Левер и Руар. Единственным скульптором был Оттен. Многие экспоненты хотели отвергнуть Поля, чтобы не навлекать на выставку чрезмерно много поношений, но Писсарро эти разговоры пресек. Гийме выставляться отказался, он удостоился поощрительного отзыва в Салоне 1872 года.

Выставка была открыта с десяти утра до шести вечера, затем с восьми и до десяти. Расположена она была на оживленной улице, входная плата составляла один франк. Огромные толпы валили, чтобы посмеяться, позубоскалить и позлословить; повторялись сцены времен «Салона отверженных». Поль выставил «Новую Олимпию» и пару недавних пейзажей. Выбор первой картины показывает, сколь он был предан роли своего рода «Делакруа после Курбе». По предложению Писсарро картины развесили сообразно размерам, поэтому их расположение было случайным. Пессимистичный Дега оказался прав, предрекая оценку выставки публикой. Художников приравняли к коммунарам. «Они все окосели», «их живопись лишена всякого смысла». О Поле Жан Прувель из «Рапеля» писал: «Что можно сказать о мсье Сезанне? Из всех возможных жюри нельзя представить такое, что может принять любую работу этого художника, который обычно является в Салон, таща свои картины на спине, словно Христос свой крест. Такая выходящая за рамки любовь к желтому цвету подвергает опасности будущее мсье Сезанна». В «Артисте» Марк де Монтифо (под этим именем выступала женщина) писал: «В воскресенье публика нашла над чем посмеяться в фантастической фигуре, которая выставила себя напоказ (имеется в виду «Новая Олимпия». — *Дж. Л.)*

курильщику опиума, окруженному тошнотворными облаками. Это явление розовой обнаженной плоти подталкивает вперед некий демон в клубы дыма, в уголок воссозданного рая, в котором ночной кошмар предстает сладострастным видением, — все это было слишком даже для наиболее отважных зрителей. Мсье Сезанн должен быть не иначе как сумасшедшим, страдавшим во время работы над этой картиной delirium tremens (белой горячкой. — *Латин.)*… На самом деле это один из загадочных образов, порожденных гашишем, извлеченных из гущи абсурдных грез… Никакая смелость, граничащая с наглостью, не может смутить нас. Но когда мы подходим к пейзажам мсье Сезанна, нам остается лишь молча пройти мимо его «Дома повешенного» и «Этюда в Анвере» (sic! — *Дж. Л.).* Мы сознаемся, что это больше того, что мы способны проглотить».

Эти слова принадлежат сравнительно либеральному критику, который дружественно отнесся к Дега, Ренуару и Моне, не посмеялся над Гийоменом и даже усмотрел некие надежды в (кислее и Писсарро. (Можно заметить, впрочем, что связь Сезанна с Бодлером и его искусственным раем была достаточно точно найдена.) Несколько молодых радикальных критиков попытались сказать несколько слов в защиту выставки, но успеха не имели. У Поля, однако, была причина, чтобы счесть себя довольным: его «Дом повешенного» купил граф Дориа. Писсарро по этому поводу писал радостно Дюре 5 мая: «Наша выставка проходит неплохо, это успех. Критика нападает на нас и обвиняет в отсутствии школы… У них ничему не научишься».

Движение обрело имя. Л. Леруа в «Шаривари» озаглавил свою статью «Выставка импрессионистов» и застолбил название на долгое время вперед. Он рассказывал, как пошел смотреть выставку со знающим пейзажистом Жозефом Венсаном (его собственное изобретение): «Мягко, с наивозможно наивным видом я подвел его к «Вспаханному полю» мсье Писсарро. При виде этого чудовищного пейзажа добрый малый подумал, что его очки запотели. Он тщательно протер их и снова водрузил на нос. «О Боже, — возопил он, — что это такое?» — «Вы видите, это белый иней на глубоко вспаханных бороздах». — «Как? Это борозды? Это иней? Но ведь это ошметки краски с палитры, когда ее чистят мастихином и вытирают о кусок холста». — «Возможно, но здесь есть некое *впечатление».* — «А, ну что ж, довольно странная штука, это *впечатление».*

«Бульвар капуцинок» Моне вызвал его глубокое возмущение своими обобщенно трактованными фигурами пешеходов. «А что это за бесчисленные черные загогулины внизу картины?.. Стало быть, именно так я выгляжу, когда прогуливаюсь по бульвару».

«Дом повешенного» с его «чудовищной мазней» дополнил впечатление от картины Моне. После «Новой Олимпии» мозг Венсана полностью сдвинулся. Неверной походкой он двинулся вон, бормоча: «Ох, значит, я шагающее впечатление, мстительный мастихин, «Бульвар капуцинок» Моне и «Дом повешенного» вместе с «Новой Олимпией» Сезанна. Ох, ох, ох».

Это, впрочем, не было первым употреблением термина «impression» — «впечатление». Готье писал о Добиньи, что-де очень жаль, когда художник передает «впечатление» и пренебрегает деталями. Кастаньяри писал в 1863 году о Йонкинде, что «все лежит во впечатлении»; также он применял этот термин относительно Коро. Вступительная статья каталога выставки Мане в 1867 году утверждает, что «художник думает лишь о передаче своего впечатления» (Димье). На следующий год Редон говорил о Добиньи, что это «художник момента, впечатления». Некоторые даже называли его «главой импрессионистической школы». Моне выставил картину под названием «Впечатление» в 1874 году. И лишь тогда критики заметили этот термин и связали его с новыми живописцами, которые приняли его. Точно так же термин «реализм» был употреблен, чтобы унизить Курбе, но в 1850-е годы он вместе с друзьями подхватил его и обратил против хулителей. Шанфлери приложил термин к литературе в своем манифесте «Реализм» в 1857 году. Золя предложил термин «натурализм» как обозначение крайней степени реализма, отчасти потому, что он хотел этим передать присутствие научности в своем подходе, а отчасти потому, что ему нужен был новый термин для обозначения развития бальзаковских методов. И. Тэн сравнивал работу социальных историков и историков идей с работой натуралистов, уче-ных-естественников; его книгу Золя рецензировал в 1866 году. В предисловии ко второму изданию «Терезы Ракен» в апреле 1868 года он упоминал о «группе писателей-натуралистов, к которым он имеет честь принадлежать». Можно сравнить это с тем, как научные представления о свете и оптике влияли на искусство и сделали возможным импрессионистический подход.

В то время как готовилась выставка на Бульваре капуцинок, Поль вернулся в Париж, в трехэтажный дом на улице Вожирар, 120. Возможно, именно в это время он отослал родителям письмо, черновик которого мы приводили ранее. Он собирался поехать в Понту аз попрощаться с Писсарро, но жестокие отзывы на выставке сломили его дух. Поль сбежал в Экс, оставив Ортанс и сына. Испуганный возможностью вскрытия отцом писем от жены, он всецело зависел от того, что сообщали ему друзья о его семье. Возможно, Поль отправился домой, обуреваемый

опасениями, что продолжение его отсутствия повлечет за собой прекращение выплаты содержания, возможно, он надеялся несколько его увеличить. То, что хватало ему самому, было совершенно недостаточно для его семейства. 24 июня он писал из Экса Писсарро, говоря, что приехал в конце мая в субботу вечером и сразу же приступил к живописи. Маленький Жорж Писсарро был болен; Поль предполагал, что юг окажется более полезным для здоровья, чем север, и лучше подойдет самому Писсарро для его живописи. В течение нескольких недель Поль не имел никаких известий о своем сыне и об Ортанс, но вот из Парижа приехал Валабрег и «вчера, во вторник, он принес мне письмо от Ортанс, она пишет, что мальчик здоров». Далее в нескольких фразах он вспоминает образ Геракла на распутье: «Я узнал из газет о великом успехе Гийме и о счастливом происшествии с Грозейе, у которого администрация купила картину, после того как он получил медаль. Вот доказательство, что тот, кто следует путем добродетели, всегда бывает награжден людьми, но не живописью. Я был бы рад узнать от Вас, как себя чувствует мадам Писсарро после родов и появились ли новые члены в пашем объединении. Напишите мне, если это не помешает Вашей работе».

«Объединение» (кооператив) было новой организацией художников, в которой импрессионисты играли большую, но не исключительную роль.

«Поближе к моему отъезду я напишу Вам точно дату и о том, чего мне удалось добиться от моего отца. Во всяком случае, он разрешил мне вернуться в Париж, а это уже хорошо. На этих днях я видел директора музея Экса; под влиянием любопытства, которое в нем возбудили парижские газеты, говорившие об объединении, он захотел своими глазами увидеть, как далеко зашел упадок живописи. Я уверял его, что по моим работам он не может составить себе представление о полных размерах зла и что надо увидеть работы больших преступников Парижа, но он мне сказал: «Я сумею представить себе опасности, которые грозят искусству, увидя ваши покушения на него». Итак, он пришел ко мне, но когда я ему стал объяснять, что Вы, например, заменяете изображение модели этюдом тонов, и старался это показать на натуре, он закрывал глаза и отворачивался. Однако он уверял, что все понял, и мы расстались довольные друг другом. Он славный малый и советовал мне продолжать работать, так как терпение — мать таланта, и т. д.

Я чуть не забыл, что мама и папа просили передать Вам наилучшие пожелания. Целую Люсьена и Жоржа. Поклон мадам Писсарро и благодарность за всю ее доброту ко мне во время

нашего пребывания в Овере. Крепко жму Вам руку, и если бы можно было бы одним желанием заставить дела идти хорошо, будьте уверены, что я бы уже постарался их наладить.

Искренне Ваш Поль Сезанн».

К сентябрю Поль вернулся в Париж. Похоже на то, что Луи-Огюст на этот раз постарался относиться к сыну с возможной снисходительностью, спрятав свои авторитарно-иронические манеры. Впрочем, на просьбы Поля он ответил лишь в самый последний момент. Он хотел держать сына в напряжении, и, вне сомнения, это ему удавалось. Поль никогда не был уверен в том, насколько безопасно его положение. Но следует признать тот факт, что Луи-Огюст, этот буржуа до мозга костей, чьей единственной целью и единственным критерием было делание денег, предоставлял Полю столь большую свободу и возможности идти по неверному, на его взгляд, пути при полном отсутствии надежды вернуть потраченное. Это показывает, что под своей маской желчного и нетерпимого деспота он был добрее и чувствительнее, чем Поль себе представлял. 24 сентября Поль писал из Парижа матери в очень бодром тоне, хотя мы не можем в точности знать, насколько стабильным было это настроение и насколько оно соответствовало действительному. Во все периоды он менее всего хотел пугать мать, его единственную опору в семействе:

«Дорогая мама, сначала хочу поблагодарить Вас за то, что Вы меня не забываете. Вот уже несколько дней стоит мерзкая погода и очень холодно. Но я ни в чем не нуждаюсь, и в доме тепло. Буду очень рад посылке, о которой Вы пишете; адресуйте ее по-прежнему на улицу Вожирар, 120. Я остаюсь здесь до конца января.

Писсарро уже полтора месяца нет в Париже, он в Бретани, но я знаю его высокое мнение обо мне, а я-то о себе даже и очень высокого мнения. Я считаю, что стал сильнее всех окружающих меня, и Вы знаете, что у меня достаточно оснований, чтобы прийти к такому выводу. Мне надо еще много работать, но не для того, чтобы добиться той законченности, которая восхищает глупцов. Эта столь высоко ценимая законченность — результат только ремесленного мастерства и делает произведение нехудожественным и пошлым. Я должен совершенствоваться, чтобы писать все более правдиво и умело. Поверьте, что для каждого художника приходит час признания, а его приверженцы будут более искренни и более ревностны, чем те, которых привлекает только пустая видимость.

Сейчас очень неудачное время для продажи, буржуа зажимают свои денежки. Но это ненадолго…

Дорогая матушка, привет моим сестрам. Наилучшие пожелания мсье и мадам Жирар,

Ваш сын Поль Сезанн».

Про отца нет никаких упоминаний. Создается впечатление, что он имел привычку облегчать душу в письмах или разговорах с матерью, высказывая прямо свои честолюбивые стремления — «Вы знаете, я-то о себе даже очень высокого мнения»…

Как замечал Поль, условия были трудными, многим художникам приходилось туго. Они пригласили в свой круг Кайботта, богатого человека, унаследовавшего состояние от отца. Он незадолго до этого поступил в Школу изящных искусств в мастерскую Бонна, но быстро разочаровался в академической системе преподавания. Он познакомился с Моне и Ренуаром, а через них и со всеми остальными импрессионистами. Бледный и стройный, со скорбными серыми глазами, он был преданным и скромным. Часто он покупал картины, чтобы просто помочь художникам.

24 марта 1875 года Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро и Моризо попытались устроить аукцион своих работ в Отеле Друо. Хотя некоторые журналы дали дружественные объявления, они собрали очень мало денег и куда больше насмешек. Альбер Вольф из «Фигаро» писал: «Впечатление, производимое импрессионистами, похоже на то, какое производит кошка, прохаживаясь по клавиатуре рояля, или обезьяна, вымазавшая лапы в ящике с красками». Зрители покатывались со смеху при каждой новой картине, а давка и шум достигли такой степени, что аукционист был вынужден послать за полицией. Однако это событие свело с импрессионистами умного коллекционера, Виктора Шоке, почитателя Делакруа. Таможенный чиновник, не столь богатый, как Кайботт, он был высоким человеком средних лет, с поседевшими волосами, аскетичным лицом и маленькой бородой. На распродаже он говорил с одобрением об импрессионистах, но, впрочем, довольно сдержанно. Шоке собирался пойти на выставку на Бульваре капуцинок в свое время, но тогда его отговорили друзья. Теперь, на следующий день после аукциона, он написал Ренуару письмо, в котором хвалил его работы и просил его написать портрет мадам Шоке. Он набил свою квартиру на улице Риволи произведениями искусства; у него было около двадцати полотен Делакруа и множество рисунков и акварелей последнего, произведения Курбе, Мане и Коро, а также редкие образцы антикварной мебели и фарфора. Он мог бы пойти вверх но службе, если бы согласился оставить Париж, но он не мог расстаться со столичными книжными магазинами и антикварными лавками. Чтобы

пополнять свою коллекцию, он подчас экономил на одежде и на еде. Ренуар вскоре понял, что Шоке такой человек, который сможет понять Сезанна, и привел коллекционера к папаше Танги. Там Шоке купил «Купальщиц». «Как великолепно это будет смотреться между Делакруа и Курбе!» Однако на лестнице перед дверью Шоке запнулся и подумал, что скажет об этом приобретении жена. «Послушайте, Ренуар, — сказал он, — окажите мне услугу. Скажите жене, что этот Сезанн принадлежит Вам, а уходя, Вы забудете его взять. В таком случае у Мари будет время несколько освоиться с ней, прежде чем я объявлю, что картина принадлежит мне». Ренуар позже представил Шоке Полю, и у них установились хорошие отношения. Их сближала общая любовь к Делакруа. Как-то Поль и Шоке разложили работы мастера на ковре, а сами склонились над ними, коленопреклоненные. Неожиданно, в порыве восторженного согласия, они разразились слезами. После этого Поль часто обедал у Шоке. Он ввел Виктора в свой этюд к «Апофеозу Делакруа» вместе с фигурами Писсарро, Моне и своей собственной.

Подробности жизни Поля в 1875 году утеряны. Известно, что он тщетно посылал акварель с видом Жа де Буффан в Салон. Он переехал с улицы Вожирар на Иль-Сен-Луи, где Гийомен снимал старую мастерскую Добиньи в Ки-д'Анжу, 13. Оба художника вместе писали на пристани. Маленький Поль, которому уже исполнилось три года, играл с холстами отца и рвал их. Сезанн блаженствовал. «Мой сынишка делает окна и трубы. Маленькая бестия прекрасно знает, что такое дом». По преимуществу Поль жил отшельником, изредка заходя к Танги и еще реже, повстречав приятеля, навещал «Новые Афины», не оставаясь там никогда подолгу.

У Танги настали с началом семидесятых годов тяжелые времена. Страстный коммунар, он сражался при защите Парижа и попал в плен к правительственным войскам с оружием в руках. Его судили и приговорили к каторжным работам. Его жене грозило увольнение с работы, но в конце концов ее оставили в покое. Через два года один влиятельный друг выхлопотал Танги освобождение, но с условием двухгодичной ссылки вне Парижа. Танги остановился у брата в Сен-Брие, пока в 1875 году ему наконец не удалось вернуться к жене и дочери в Париж. То место, где его жена работала консьержкой, не понравилось ему, и семейство переехало в маленькую квартирку на улице Корто. Вскоре закрытие магазина Эдуарда дало Танги возможность открыть собственную лавочку на той же улице, в доме № 14. Визит Ренуара вместе с Шоке показал ему, что старые покупатели

вернулись к нему сразу, как только Танги появился снова в Париже.

В этом году Золя опубликовал «Проступок аббата Муре», в котором Параду описан с Галисского замка, хорошо известного троице по их совместным прогулкам. Было бы полезным знать, что Поль писал Золя по поводу этой книги, которая сыграла такую же роль в мире поэтических замыслов последнего, что и серии «Купальщиков» и «Купальщиц» в искусстве Поля. В романе Золя была описана земля их юношеских блужданий, выжженные скалистые холмы и плодородная, насыщенная соками почва. Золя подчеркивал значение прямого контакта с землей как с существом, чувствующим и боль, и экстаз зачатия и оплодотворения, подобно человеку. И Золя, и Поль разделяли пантеистическое мировидение в духе Гюго, который делал предмет и окружение символическим воплощением жизни человека. Поль очистил оргиастическое буйство пантеизма Гюго более тонким символизмом Бодлера; у Золя оргиастические элементы стали сильнее, хотя и он многому научился у Бодлера. Следующий отрывок из «Проступка аббата Муре» основан на сонете последнего: «Прямо перед ним простиралась обширная равнина, казавшаяся под бледными косыми лучами луны еще мрачнее, чем обычно. Тощие оливковые и миндальные деревья серели пятнами среди нагромождения высоких утесов, вплоть до темной линии холмов на горизонте. Из тьмы выступали неясные тени — изломанные грани гор, ржавые болота, в которых отражались казавшиеся красными звезды, белые меловые склоны, походившие на сброшенные женщиной одежды, открывавшие ее тело, погруженное во мрак и дремавшее в углублениях почвы. Ночью эта пылающая земля казалась охваченной какой-то странной страстью. Он спала, разметавшись, изогнувшись, обнажившись, широко раскинув свои члены. Во тьме слышались тяжелые жаркие вздохи, доносились крепкие запахи вспотевшей во сне женщины. Казалось, мощная Кибела, запрокинувшись на спину и подставив живот и грудь лунным лучам, спит, опьяненная жаром дня, и все еще грезит об оплодотворении. В стороне, вдоль ее огромного тела, шла дорога в Оливет, и она представлялась аббату Муре бледной ленточкой, которая вилась, точно развязавшийся шнурок от корсета».

Цветы там описываются так, словно бы это были девушки: «… они показывали свою прелесть, которая обычно скромно прячется, все изгибы, которые не демонстрируют, изгибы тела, гладкого как шелк и с синими прожилками тончайших просвечивающих сквозь кожу капилляров».

В 1876 году работы Поля были снова отвергнуты жюри

Салона. Он не принял также участия в выставке, которая была устроена его друзьями в галерее Дюран-Рюэля на улице Леплетье, 11. Возможно, он был в подавленном состоянии после плохого приема его работ на прошлогодней выставке и не хотел обременять своих коллег. На этой выставке было представлено только девятнадцать художников. В целом импрессионистический метод был виден более отчетливо, чем раньше, хотя выставка включала Дега, Оттена и других. Кайботт также выставился. Альберт Вольф из «Фигаро» высказался и на этот раз: «У улицы Леплетье злосчастная судьба. После пожара Оперы (28 октября 1873 года. — *Дж. Л.)* новое бедствие обрушилось на нее. Пять или шесть безумцев, из которых одна женщина, группа несчастных, обуреваемых амбициозными вожделениями, показывают там свои работы. Находятся люди, которые покатываются со смеху, глядя на эту мазню. Что касается меня, то я нахожу это печальным… Это отталкивающее зрелище убогой человеческой тщеты».

Поль писал об этом Писсарро, находись в Эксе и показывая хорошую осведомленность в критической прессе:

«Дорогой Писсарро,

два дня назад я получил целую кипу каталогов и газет со статьями о Вашей выставке у Дюран-Рюэля. Вы, конечно, их читали. Среди них я нашел и длиннейший разнос господина Вольфа. Все эти новости я узнал благодаря любезности мсье Шоке. От него я узнал также, что «Японка» Моне продана за две тысячи франков. Судя по газетам, отказ Салона принять картины Мане наделал много шума, и он выставил свои работы у себя в мастерской. Еще будучи в Париже, я встретил некоего Отье, о котором Вам говорил, он подписывается под статьями о живописи как Жан-Любен. Я ему указал на те места его статьи, о которых Вы говорили, о Вас, о Моне и т. д. Но (Вы, наверно, это уже знаете) он хотел поставить слово «инициатор», а не «имитатор», что совершенно меняет смысл. Что касается остального, он сказал мне, что считает себя обязанным или, во всяком случае, считает приличным не говорить слишком плохо об остальных художниках у Дюрана. Вы его поймете.

Статья Блемона в «Рапель» мне кажется лучше, несмотря на множество умолчаний и слишком длинное вступление, в котором автор немного запутался. Мне кажется, что упрек в «синеве» вызван Вашим пейзажем с туманом».

«Погода вот уже две недели дождливая, — продолжает Сезанн, — и жестокий мороз поразил урожай фруктов и винограда. Я чуть не забыл сообщить Вам, что получил письмо с отказом, что не ново и не удивительно». В этом письме не

содержится никаких намеков на причины отказа выставляться с товарищами. Хотя Дега и Поль недолюбливали друг друга, объяснение не может заключаться в каких бы то ни было препятствиях, возникших потому, что кое-кто из экспонентов считал его чересчур крайним. Предположение о том, что Сезанн хотел выставляться только в Салоне или какой-то другой независимой организации, неубедительно.

Открытие выставки совпало с публикацией романа Золя «Его превосходительство Эжен Ругон». Несмотря на то, что его романы по-прежнему плохо расходились и критика обращала на них мало внимания, Вольф, тот самый, который поносил художников, заметил, что Золя прирожденный писатель, «которому недостает такта, я признаю, но его работа заслуживает безусловного интереса и обладает бесспорными достоинствами». Почему Золя ни слова не написал в поддержку выставок 1875 и 1876 годов, остается неясным. Может быть, он был чрезвычайно занят своими романами, а возможно, он почувствовал, что не вполне компетентен как художественный критик. О своих принципах он уже заявил в статье «Мой Салон» и в других ранних публикациях, и может статься, ему пришлось столкнуться с тем, что найти журнал, готовый предоставить ему страницы для художественных обзоров, после этого оказалось нелегко. К тому же, по всей видимости, в годы тесного сближения с Писсарро Поль отошел от Золя. Мир Золя все более становился чисто литературным, Поль также все более замыкался в чисто художественном мире. Поэтому Золя вполне мог считать более естественным оставить защиту новых художников профессиональным критикам вроде Дюранти или Дюре. Может возникнуть вопрос, почему, если он столь пламенно защищал Мане, он не делал этого для Поля, но следует помнить, что Мане был тогда уже зрелым художником, чье имя и работы были хорошо известны публике, тогда как Поль был практически неизвестен, если не считать трех показанных в 1874 году работ.

Дюранти выпустил брошюру «Новая живопись», в которой писал, что новые люди «осознали, что сильный свет изменяет цвет предметов, что солнце, отражаясь во всем, сводит посредством своего сияния все зримое в светящееся единство, единство, которое основано на семи основных призматических цветах, проистекающих из одного бесцветного луча — света». (За несколько лет до этого Дюранти был вызван на дуэль Мане, секуцдантом которого был Золя. Золя и сам был однажды вызван за свою художественную критику, однако Гийме и Поль, его секунданты, сумели разрешить дело миром.) В мае 1878 года Дюре также опубликовал памфлет «Художники-импрессионисты»,

в котором Поль был упомянут в качестве одного из живописцев, «которые близко подошли к первым импрессионистам и которые являются их учениками».

В начале июня Поль отправился в Эстак и провел там лето. 2 июля он написал письмо Писсарро. Он много думал о выставке, замечания относительно Моне вертятся вокруг того факта, что последний сумел попасть в Салон 1875 года. Из письма видно также, что Поль не оставил надежды заманить Писсарро на юг.

«Я принужден отвечать на Ваш приязненный карандаш металлическим острием, то есть пером. Осмелюсь ли я сказать, что Ваше письмо полно печали? Дела нашей живописи плохи: боюсь, что Вы поддадитесь меланхолии, но я уверен, что скоро все изменится. Я не хочу говорить о невозможном, но я всегда строю проекты, которые нельзя осуществить. Я вообразил себе, что места, где я живу, Вам прекрасно подойдут. Здесь сейчас плохая погода, но я считаю, это случайно. В этом году два дня в неделю идет дождь. Неслыханно на юге; никогда этого не бывало.

Ваше письмо застало меня в Эстаке, на берегу моря. Уже месяц, как я уехал из Экса. Я начал писать два маленьких морских мотива для мсье Шоке. Они похожи на игральные карты — красные крыши и голубое море. Если наступит хорошая погода, может быть, я их успею закончить. Пока я еще ничего не сделал. Но здесь есть мотивы, над которыми можно было бы работать три или четыре месяца, так как их растительность не меняется. Это маслины и вечнозеленые сосны. Солнце здесь такое пугающе яркое, что видишь предметы силуэтами, и не только черно-белыми, но синими, красными, коричневыми, лиловыми. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что это противоположно объему. Как были бы счастливы здесь наши милые пейзажисты из Овера и этот засранец Гийме. Как только смогу, я постараюсь приехать сюда по крайней мере на месяц, потому что здесь надо писать большие полотна, не меньше двух метров, как то, что Вы продали Фору».

Из этого текста следует, что Поль смотрел на пейзажи Прованса свежим взглядом, в котором сказывалось пребывание его на севере вместе с Писсарро. В предыдущих работах под влиянием Курбе и Домье он имел обыкновение делать сильные противопоставления цветов без градаций между светом и тенью. Тени не были для него пространством, куда проникало меньше света, или пространством вовсе без света, он воспринимал тень как стихию темноты, выраженную черным цветом. В Овере Поль научился очерчивать объем моделированием тонов, он начал тогда вырабатывать систему, которая была основана не на противопоставлении света и тени и даже не на градациях тени-

полутени-света, а строилась на модуляциях цвета как такового. Изучение видов Прованса с точки зрения этих принципов укрепило Сезанна в его новом подходе к цвету. В письме к Писсарро он писал далее:

«Если мы будем выставляться с Моне, то, я думаю, что выставка нашего объединения будет неудачной. Вы скажете, наверно, что я каналья, но своя рубашка ближе к телу. Мейер, которому не везет с объединениями, по-моему, совсем изгадился и старается упредить выставку импрессионистов и тем самым ей повредить. Он может утомить внимание публики и запутать ее. Во-первых, мне кажется, что не следует делать слишком много выставок подряд, во-вторых, люди, которые думают, что идут смотреть импрессионистов, увидят только объединение самых разных художников. В результате — охлаждение. Но Мейер наверняка хочет повредить Моне; а заработал ли Мейер когда-нибудь что-нибудь? Другой вопрос: получив за картину деньги, пойдет ли Моне в западню другой выставки, после того как первая удалась? Раз он имеет успех, он прав. Я говорю, Моне, а подразумеваю всех импрессионистов.

Между прочим, мне нравится джентльменство мсье Герена, простофили, ввязавшегося в компанию отверженных художников. Может быть, я излагаю свои мысли немного грубо, но мягкость не в моем характере. Не сердитесь на меня; когда я вернусь в Париж, мы обо всем поговорим и постараемся, чтобы и волки были сыты, и овцы целы. И поскольку окружение импрессионистов может мне помочь, я выставлю у них свои лучшие вещи, а более нейтральные отдам другим».

Замечания Поля о правильной тактике для него самого и для других художников не вполне ясны, но, похоже, что это довольно низменные соображения в том духе, что целью каждого на выставке является создание себе репутации для того, чтобы пробиться к высшей славе (пусть даже презираемого) Салона. А как только эта цель будет достигнута, художник освобождается от всяких уз верности по отношению к своим коллегам.

«Дорогой друг, заканчивая свои рассуждения, я скажу вместе с Вами, что раз у некоторых из нас есть какая-то общая направленность, то нам придется действовать согласованно, и что общие интересы и успех укрепят связь, которую не могла бы укрепить одна лишь добрая воля. Я очень доволен, что мсье Пьетт на нашей стороне. Передайте ему от меня привет, также мадам Пьетт, и мадам Писсарро, и всей семье. Крепко жму Вам руку, желаю хорошей погоды.

Представьте себе, я читаю «Лантерн де Марсель» и должен еще подписаться на «Релижьон Л эк». Не довольно ли! Я жду,

чтобы скинули Дюфера, но сколько пройдет времени и сколько нужно преодолеть препятствий до обновления (частичного) Сената.

Искренне Ваш Поль Сезанн.

Если бы взгляды здешних жителей могли убивать, я давно был бы готов. Чем-то я им не нравлюсь. П. С.

Я вернусь в Париж в конце месяца. Если Вы напишете раньше, адресуйте Полю Сезанну, дом Жирара (прозванного Белл), церковная площадь в Эстаке, пригороде Марселя».

Из письма видно, что Поль в эти годы занимал весьма радикальную политическую позицию. Он знал, что Писсарро с его глубоко укорененными социалистическими взглядами будет рад узнать, что он подписался на радикальную и антиклерикальную газету. Свою поддержку Коммуне Поль выражает беспощадным отзывом о Дюфере, который был министром юстиции при Тьере и, таким образом, был прямо ответствен за убийства коммунаров после занятия Парижа. До двадцати пяти (в любом случае не меньше семнадцати) тысяч коммунаров было убито сразу, возникла острая проблема — что делать с трупами. Сена была окрашена длинными — токами крови. 38 568 пленных (из них 1858 женщин) было отправлено в Версаль, казни и высылки продолжались до 1874 года. Поль, который находился в Эстаке, в непосредственной близости от мятежного Марселя, запомнил имя Дюфера как одно из самых отвратительных. Показательно, что все комментаторы переписки Поля единодушно закрыли глаза на это письмо, как, впрочем, и на другие выражения политических пристрастий Поля.

В августе Поль вернулся в Париж. Золя снова, как всегда, был погружен в свою работу. Его романы по-прежнему не печатали или они вызывали скандал. Так как письма Поля к Золя в этот период неизвестны, мы не можем судить о его реакции, но, конечно, он был тверд в своем антагонизме но отношению к буржуазной публике.

В 1870-е годы Поль, хотя он увлекался все больше пейзажем под влиянием Писсарро, не оставлял надежд достичь успеха и в тематической живописи, в которой он хотел выражать свои идеи и чувства. Работы типа «Вскрытие», «Убийство», «Новая Олимпия» и многие связанные с ними полотна («Ромовый пунш», «Вечная женственность», «Искушение святого Антония») приоткрывают жгучие чувства, в которые повергли Сезанна война с пруссаками и война гражданская, отношения с Ортанс и рождение сына. Садистическая ярость «Убийства женщины» обнажает вырвавшиеся наружу ужас и ярость, страх быть прижатым в угол и задавленным жизнью в связи с рождением ребенка; отношение

Поля к этому событию также пробудило его давние травматические переживания, связанные с матерью. Насилие-убийство выполнено в порывистой манере нервным круглящимся штрихом. А «Вскрытие» построено на четко обозначенных пространственных зонах с взволнованным внутренним ритмом, но эти зоны беспорядочно смешаны, что проистекает не от слабости рисунка и композиции, а, скорее, от глубокого конфликта между собственным телом и его побуждениями. В черном пространстве без всякого воздуха или глубины лысый человек, возможно, он сам, погружает руки в мертвое тело. В очертаниях трупа доминируют три длинные кривые (образованные его руками, ногами и глубокой тенью, прорезающей грудную клетку и продолжающейся между ногами). Эти кривые противостоят другим линиям, идущим от рукава женщины и от рук лысого мужчины. Ключевая точка композиции образована ладонью человека, стоящего в центре. Так как остальные линии отходят от этой точки, то создается впечатление, что центр действия заключен именно здесь — отсюда и проистекает впечатление, что руки шарят внизу живота покойника. Напряженный эмоциональный конфликт картины станет яснее, когда мы посмотрим вскоре серию «Купальщиков» с доминирующими диагоналями рук. «Вскрытие», которое часто датируют началом 1870-х годов, могло быть создано несколько раньше, хотя сильно облысевший череп Поля предполагает по крайней мере 1869–1870 годы.

В двух вольных фантазиях на тему «Олимпии» Мане Поль делает попытку другого подхода к сексу. Здесь он выступает наблюдателем, который полностью контролирует ситуацию. Он сидит у переднего края картины спиной к зрителям; изображение нагой женщины драматизировано и превращено в грезу блистательного порока. Негритянка снимает покрывало с лежащей, показывая на нее широким жестом. Первая версия этого сюжета значительно грубее последующей, хотя обе они выполнены в едином общем ключе. Краски во втором варианте стали светлее и прозрачней, а черный цвет остался лишь в фигуре Поля и маленькой собачке. Но в обеих этих работах, так же как и в ряде других, есть смесь чарующей иронии, сатиры и эротики.

В «Вечной женственности» (или просто «Женщине») через несколько лет мы встретимся с таким же набором впечатлений. Нагая женщина возлежит, как на троне, на ложе под балдахином, окруженная группой поклонников, которая состоит из самого художника, музыкантов и епископа в церковном облачении. В композиции можно усмотреть намек на «Смерть Сарданапала» Делакруа — отсылка к теме «любовь и смерть». Недостаточная

проработка пространства здесь компенсируется волнообразным движением: женщина под балдахином является центром притяжения предстоящих.

Поль, по всей видимости, находился в это время в каком-то возбужденном состоянии. Существует много других картин и этюдов с обнаженной натурой, где объект трактован весьма эмоционально. К таким полотнам можно отнести этюд обнаженной с одетым слугой, «Обнаженную за туалетом» (восходящая к композиции Делакруа), «Венеру и Купидона», многочисленных «Купальщиц». По мере усиления влияния Писсарро темное безвоздушное пространство мало-помалу раскрывалось, исчезали черные контуры, появился новый подход к трактовке границ поверхностей (в котором сказался опыт изучения Делакруа). Вершиной этого периода стала «Битва любви». В ней мы видим четыре пары обнаженных любовников и прыгающую собаку. В основе композиции лежит отнюдь не пуссеновский «Иоанн Креститель», как полагали раньше, а «Битва Иакова с ангелом» Делакруа, в которой можно найти те же соответствия — перекрещивающиеся деревья и переплетенные пары. Очертания фигур повторяются в разных элементах пейзажа — в вихрящихся облаках и изогнутых деревьях, в неукротимой энергии, которая пронизывает каждую единицу поверхности картины. Динамическое напряжение композиции усиливается богатством колорита, основанного на сложном взаимодействии и переплетении красок. Все в картине связано, взаимозависимо, непрестанно и неостановимо меняется и тяготеет к уравновешиванию несбалансированных сил. И в этом случае вариант, более ранний, этой композиции показывает, как Поль тщательно работал над картиной. Завершение работы относится к концу 1870-х годов.

Но прежде чем Сезанн достиг разрешения темы в «Битве любви», он еще раз вернулся к «Искушению». Темный колорит с преобладанием синих тонов, в котором ярким контрастом выделяется красный плащ дьявола, похож на колорит «Вечной женственности» и позволяет предположить то же время. В отличие от первого «Искушения» в этой картине главной темой является противоборство святого и женщины. Набросок, довольно грубый по исполнению, изображает отшельника, прикрывающего глаза рукой и поспешающего прочь. В окончательном варианте святой композиционно связан с женщиной жестом простертой руки. Дьявол играет роль сводника в ранних сценах искушения. Например, у Тенирса, как и в других композициях XVII века, роль сводницы играет именно дьявол. В картине Сезанна присутствует также обезьяна с посохом и птица в небе, а также гирлянда

купидончиков. Поль, видимо, вдохновлялся «Искушением святого Антония» Флобера, где есть эпизод с царицей Савской. В этом эпизоде царица свистом призывает большую птицу, которая спускается ей на волосы, в то время как двенадцать негритят поддерживают ее шлейф, а обезьянка время от времени приподнимает его конец.

Поль изменил гордую и изящную царицу на похотливую простую девку. Дьявола он ввел, отступив от Флобера, у которого тот воплощался непосредственно в царице Савской, а в своем собственном виде появлялся в других эпизодах. В тетради с набросками сохранился эскиз картины, две фигуры обнаженных, с неразборчиво написанным началом стихотворения «К моему совращению…». Здесь уместно вспомнить стихотворение из письма к Золя от декабря 1859 года, в котором Сатана дирижирует пляской чертей.

Одна рука искусительницы воздета вверх, другая опущена вниз и в сторону, образуя диагональ, имеющую всегда столь важное значение для Поля. В этом контуре видна прямая связь с гравюрой Маркантонио «Курительница благовоний», в которой кариатиды находятся в тех же позах, что и искусительница. Этим объясняется странное положение ее поднятой левой руки. В гравюре эта рука соединяется с опущенной рукой другой кариатиды, в картине Сезанна она связана с рукой святого.

Что касается жеста святого, то следует заметить, что ранее Поль выполнил рисунок мольеровского Тартюфа, в котором протянутые руки имели тот же смысл. Поль иллюстрирует следующее место:

> «…прикрой нагую грудь.
> Сей приоткрыв предмет, ты пролагаешь путь
> Греховным помыслам и вожделеньям грязным».
>
> *(«Тартюф». III.2. Перевод М. Донского)*

Также в композиции «Искушения» отразились, по всей видимости, впечатления от барочной живописи. Датируется это второе «Искушение» приблизительно 1875 годом.

В течение этих лет он многому научился от Писсарро в трактовке пейзажа, например быстрому подвижному мазку или передаче атмосферных эффектов. Как мы видели на примере «Дома повешенного», Сезанн также овладевал полновесной объемностью масс. Позднее это качество сполна проявится в его композициях с купальщиками. Около 1875 года в его творческой системе наступил важный перелом. В это время он написал «Аллею в Жа де Буффан», в которой вернулся в некоторых

отношениях к более ранней манере наложения красок.

«На переднем плане изображена поросль травы, переданная вертикальными неоднородными мазками, которые не встречались у Сезанна раньше, во время его тесных контактов с Писсарро… Плотный и глубокий колорит «Аллеи…» сильно отличается от легко брошенных мазков и серебристого тона тех полотен», — писал современный исследователь Л. Гоуинг.

В области портретной живописи Сезанн двигался от широкой манеры с взаимозависимыми красками (что также проявилось в его пейзажах зимы 1873–1874 годов с их венецианской красной), к портрету Шоке с его прямыми маленькими мазками и импрессионистическим разложением цвета.

Таким образом, мы можем сказать, что в 1875–1876 годы Сезанн был еще близок к Писсарро, но структура, ритм и трактовка пространства заявили о себе нагляднее и основательнее, чем в более ранних работах. Они были сильнее связаны друг с другом и с наблюдением натуры. В картинах этого времени стало сквозить более непосредственное переживание природных явлений.

Глава 3
Достижение безопасности (1877–1879)



4 апреля 1877 года импрессионисты открыли свою третью выставку в просторных помещениях на улице Леплетье, 6, которые они сняли в доме, предназначенном для реконструкции. Выставку удалось открыть благодаря поддержке Кайботта. Хотя ему было всего лишь двадцать восемь лет, он был уверен, что вскоре умрет («Все в моей семье умирали молодыми»). Поэтому он написал завещание, в котором обусловил выделение тридцати — сорока тысяч франков на устройство выставки. Рассчитав, что новые художники пробьют себе дорогу в течение двадцати или около того лет, он отказал свою коллекцию их работ музею Люксембург (чтобы они впоследствии смогли бы попасть в Лувр), который должен был получить картины по истечении этого срока. Если случится так, что завещатель умрет раньше, добавлял Кайботт, то за коллекцией будет временно смотреть его брат.

Многие работы, написанные осенью и зимой 1876 года, были сделаны специально для готовившейся выставки. Дюран-Рюэль сдал свою галерею в аренду сроком на год, отсюда и возникла необходимость в поисках помещения. Кайботт разрешил все трудности, выставка была подготовлена к весне 1877 года. На этот раз она была более однородна, чем предыдущие. По предложению Ренуара ее назвали «Выставка импрессионистов». Название говорило публике: «Вы найдете здесь тот самый вид живописи, который вы не любите, если вы все же придете, — это будет ваша собственная вина, и вы не сможете требовать обратно входную плату». Выставочный комитет в составе Ренуара, Моне, Писсарро и Кайботта предоставил Полю лучшее место для его шестнадцати вещей, среди которых были пять натюрмортов, портрет Шоке и некой женщины, этюды купальщиков, «Тигр» по

мотивам Делакруа, три акварели (одна — цветы и два пейзажа). В каталоге указан адрес Сезанна на улице Уэст, дом № 67. Ему было уже тридцать восемь лет, и он уже имел некоторую известность. Моне выставил «Вокзал Сен-Лазар» и «Белых индюшек», Ренуар «Песенку собачки» и «Бал в Мулен де ла Галетт». Эти картины вместе с работами Поля и Берты Моризо висели на почетных местах, кроме них были произведения Гийомена, Сислея, Писсарро, Кайботта и еще несколько полотен Моне.

Первые посетители не были слишком неприязненными. «Даже те, кто явился с целью обругать, останавливались не перед одной картиной в восхищении», — свидетельствовала «Сьекль». «Курир де Франс» замечала, что «враждебность, которую снискали себе импрессионисты своими ранними работами, можно полагать, проистекала попросту от грубого выражения публикой своего глубокого изумления». Но тем не менее большая часть прессы выступила с прежними нападками. По совету Ренуара Ж. Ривьер во время выставки выпускал газету «Импрессионист», первый номер которой вышел 6 апреля. Но газета распродавалась на улицах разносчиками, ее читали лишь считанные интеллектуалы. Атаки прочей прессы были вполне определенны — она стремилась обратить настроения зрителей в грубые насмешки. Комнаты заполняли раздраженные толпы. Невозможно, восклицал некий Барбюйот в «Спортсмен», «провести более десяти минут перед некоторыми из этих картин и не испытать чувства морской болезни». Шоке присутствовал на выставке все время, споря с публикой в защиту произведений в своей обычной тихой вежливой манере; люди думали, что он безобидный сумасшедший. Поль иногда приходил посмотреть на своих друзей и садился молча послушать, как Шоке уверял, что прозрение слепых — это только вопрос времени. Он даже ухитрился подбить нескольких коллекционеров на покупку работ Ренуара, Моне и Писсарро, но потерпел неудачу в расхваливании Сезанна. Некоторые критики ослабили свои нападки на Моне, Ренуара и других, но перед работами Поля они просто бледнели от ярости. «Он безумец, он чудовище, он попросту коммунар».

«Господа Монне (sic! — *Дж. Л.)* и Сезанн, счастливые покрасоваться в огнях рампы, представили первый тридцать, второй четырнадцать (sic! — *Дж. II.)* картин. Следует посмотреть на них, чтобы вообразить, на что это похоже. Они выказывают наиболее глубокое невежество в области рисунка, композиции и цвета. Когда детишки забавляются с бумагой и красками, они и то делают это лучше» *(Баллю Р.,* «Ла Кроник дез Ар е де ла Куриозите», 1877, 14 апр.).

«Если вы посетите выставку вместе с женщиной в интересном положении, быстрее проходите мимо портрета мужчины работы Сезанна… Эта голова, цвета подметок башмаков, да еще с таким странным выражением может впечатлить ее столь сильно, что вызовет желтую лихорадку у ее младенца еще до его появления на свет» (*Леру а Л.,* «Шаривари», 1877, 11 апр.).

Портрет Шоке был прозван «Биллуа в шоколаде». Биллуа — так звали знаменитого убийцу, который изрубил женщину на маленькие кусочки. Поль Манц в «Тан» писал: «У них закрытые глаза, тяжелая рука и величайшее презрение к технике. Все это не нужно для самовыражения этих химерических сознаний, которые воображают, что их небрежность будет принята за элегантность, а их бессилие за искренность». Манц выступал радетелем академистов и успокаивал коллекционеров, приобретавших их полотна: «Не стоит бояться, что невежество вновь станет когда-либо добродетелью». Когда редактор «Артиста» заказал Ривьеру статью, он умолял критика не говорить о Писсарро или Сезанне, чтобы не распугать читателей. Однако в «Импрессионисте» Ривьер мог высказываться совершенно свободно: «Мсье Сезанн — это художник, и великий художник. Те, кто никогда не держали в руках кисть или карандаш, кричат, что он не умеет рисовать, и критикуют его за несовершенство, которое на самом деле является от деланностью, основанной на обширном знании. Его прекрасные натюрморты, столь точные в передаче тональных отношений, обладают величественным качеством правды. Во всех работах художника воплощено чувство, поскольку он сам испытывает перед лицом природы сильные потрясения, которые с присущим ему умением он переносит на холсты… В своих произведениях Сезанн — подлинный эллин классической поры: его полотнам присущи безмятежность и героическая ясность античных картин и терракоты, и те невежды, которые гогочут, глядя, например, на «Купальщиков», кажутся мне варварами, критикующими Парфенон».

Хотя ведущие импрессионисты стали получать некоторое признание, покупали их по-прежнему плохо. Моризо и Поль были еще как-то обеспечены, а Моне, Писсарро и Ренуар, почти полностью зависевшие от продажи, часто крайне бедствовали. Сислей иногда голодал. Гийомен существовал на низкую плату за свою службу. В этом году художники устроили новый аукцион. В нем приняли участие Ренуар, Писсарро, Сислей и Кайботт, которые представили 45 работ и получили в среднем за картину всего лишь по 170 франков, не говоря о том, что значительную часть картин купили сами художники. Единственным маршаном, покупавшим их картины, был Дюран-Рюэль, который хотя и давал

за картины немного, все же терял на них деньги. Группа импрессионистов продолжала устраивать выставки (в 1879, 1880, 1881, 1882, 1886 годах), хотя каждый раз кто-нибудь из основных представителей почему-либо не участвовал. Поль никогда больше не предлагал своих работ на выставки. За несколько месяцев до смерти он рассказывал об этих годах своему сыну:

«Я очень тронут, что меня еще помнят Форен и Леон Диркс, с которыми я познакомился очень давно: с Форе-ном в 1875 году в Лувре, а с Леоном Диерксом — в 1877 году у Нины де Виллар на улице Муан. Должно быть, я рассказывал тебе, что когда я обедал на улице Муан, за столом сидели Поль Алексис, Франк Лами, Марает, Эрнест д'Эрвийи, Лиль Адан и многие другие проголодавшиеся писатели и художники и среди них незабвенный Кабанер. Увы, сколько воспоминаний, все это кануло в прошлое».

Кажется удивительным, что Поль присутствовал на званых обедах, но Нина де Виллар, молодая и красивая, неплохая пианистка, была «принцессой богемы» (Ларгье). Она любила общество художников, держалась без особых формальностей, гости рассаживались кто как приходил, опоздавшие сами разогревали себе блюда. Рассказывают, что Поль пришел в назначенный день, позвонил, но за дверью было тихо. Он позвонил еще, и снова никакого ответа. Наконец дверь открылась, на пороге была девушка в неглиже, с незатянутым корсетом и распущенными золотистыми волосами, которые великолепными потоками струились к ее коленям. Она спросила, что ему угодно, и заявила, что на обед еще очень рано. Он поспешил уйти, но позже пришел снова. Кабанер, которого он повстречал у Нины де Виллар, стал одним из самых преданных его сторонников. Впечатлительный и талантливый, он никак не мог найти применения своим силам и был более известен своим остроумием, нежели музыкой. Каталонец, родом из Перпиньяна, он был невелик ростом, худ и болезненного телосложения, но при этом имел насмешливый язык. «Мой отец был человеком того же типа, что и Наполеон, только менее глупый». Однажды Поль, который шел продавать картину, повстречал Кабанера на улице, развернул холст и, прислонив к стене, показал его.

Кабанер пришел от картины в такой восторг, что Поль отдал ее ему бесплатно, «очень счастливый», что вещь досталась тому, кто действительно разбирается в его живописи.

В этом году Золя наконец сумел добиться успеха и достиг зрелости своего метода в «Западне» — картине деморализации рабочего класса. Эта вещь может быть названа первым важным романом, где героями были выведены рабочие. «Жермини

Ласерте» Гонкуров появилась позже. В любых отношениях роман «Западня» отличался от позднейших произведений иным подходом, кругозором, своей страстностью. В нем показано ухудшение положения рабочих. Следует помнить, что период 1870-х годов был временем репрессий. Коммунары не были амнистированы вплоть до 1879 года; лишь в 1880 году рабочие стали достаточно сплоченными, чтобы организовать свою политическую партию. Но, разбирая пути буржуазной коррупции общества, Золя уже довольно рано почувствовал великую энергию и мощные силы, таящиеся в не затронутой разложением части общества. В его романе действуют такие герои, как, например, кузнец Гюже, который символически кует современную цивилизацию. (Попутно мы можем заметить, что здесь Золя дал свою версию Галльского Геракла, который издавна интересовал Поля. Возможно, он и Поль стояли перед статуей Пюже в Лувре, когда Сезанн расточал похвалы ее достоинствам. «Плечи и руки Гюже казались вылепленными скульптором, будто он был копией гиганта из музея».) В «Западне», как мы уже отмечали выше, Золя достиг совершенства нового своего стиля. Одной из характеристик его было вкладывание идиом в прямую речь персонажей и устранение тем самым узких литературных рамок повествования. В результате был создан язык, близкий к речевым формам. Благодаря этому он достиг нового уровня единства, в котором вся языковая ткань книги отражала основную идею, воплощенную в действующих лицах. Автор исчезал в своей работе, становясь не нейтральным и объективным всевидящим божьим оком, как во флоберовской системе, он как бы разделял образ жизни своих персонажей, давая от себя лишь углубленное осознание связей, что, в сущности, и создавало эстетический эффект. Развитие того, что можно назвать новым видом текстового единства с разными планами видения, и было вкладом Золя в новые представления о пространстве и объекте в их взаимосвязи — в то самое, что Поль стремился разрешить своим методом цветовых соотношений.

Роман «Западня» имел огромный успех. К концу 1877 года появилось 38-е издание, к 1881 году была продана сотня тысяч экземпляров. Одновременно с этим поднялась цена на более ранние произведения. Золя, таким образом, пробился через бойкот, а Поль все еще оставался весьма далек от таких перемен.

Золя лето 1877 года проводил на юге. В качестве гонорара за первые тридцать пять тиражей «Западни» он получил 18 500 франков и чувствовал себя довольно свободно. Он отправился в Эстак, где работал над «Страницей любви» и питался изысканными блюдами. По старой памяти Золя навестил мадам

Сезанн в ее доме в Эстаке, он всегда был дружен с нею. 29 июня он писал приятелю: «Местность тут великолепная. Вам она покажется, быть может, бесплодной и унылой; но я вырос среди этих голых скал, в этих лишенных растительности пустошах, вот почему я волнуюсь до слез, когда вновь вижу этот край. Один запах сосен вызывает в памяти всю мою молодость». Поль работал в это время в Понтуазе неподалеку от Писсарро — работал в огромной его кухне в Овере, о чем доктор Гаше записывал в своем дневнике, работал, странствуя по берегам Сены и Марны, в Шантийи и Фонтенбло. Встречался он в это время и с Гийме. В Париже, как писал Дюранти в своем письме к Золя, «он появлялся ненадолго. Недавно он заходил в маленькое кафе на площади Пигаль в одном из своих костюмов прошлых лет: синяя куртка, вымазанная красками и хранящая всевозможные следы от разных инструментов, и засаленная старая шляпа. Он произвел впечатление». Писсарро представил Сезанну молодого биржевого маклера, служившего в банке Бертена на улице Лафитт, — Гогена, который учился живописи в Академии Коларосси и чью картину уже приняли в прошлогодний Салон. Несмотря на это, молодой человек тяготел к диссидентам. Гогену не понравился небрежный вид Поля и его фекальный юмор, не говоря уже о деланно самоуничижительной манере, но работы Сезанна он оценил высоко. Несколько полотен Поля и ряд картин Писсарро Гоген купил.

Двадцать четвертого августа Поль написал Золя из Парижа. Общий тон его письма показывает, что его отношения с Золя на протяжении последних лет оставались близкими, как и прежде; иначе он стал бы всячески извиняться и захлебываться в благодарностях, прося об одолжении. Во всех других случаях в подобной ситуации он выглядит грубоватым и неловким, здесь — в случае с Золя — он уверен, что старый друг сделает с готовностью все, что он просит, — точно так же, как он без колебаний попросит его одолжить денег.

«Дорогой Золя,

сердечно благодарю тебя за твое милое отношение. Я попрошу тебя дать знать моей матери, что мне ничего не нужно, так как я собираюсь провести зиму в Марселе. Но она окажет мне большую услугу, если в декабре сможет подыскать мне в Марселе совсем маленькую квартиру из двух комнат и недорогую, однако в таком квартале, где не очень убивают. Чтобы не тратить лишнего, она могла бы переправить туда из Эстака от себя кровать и два стула. В отношении погоды, да будет тебе известно, что жара очень часто сменяется благодетельными ливнями (стиль Го из Экса).

Я хожу каждый день в парк Исси, пишу там этюды. Мои дела идут ничего, но в лагере импрессионистов как будто полная растерянность. Золото не течет в их карманы, и этюды лежат без движения. Мы живем в смутные времена, и я не знаю, когда бедная живопись хоть отчасти обретет свой прежний блеск.

Был ли Маргри так же грустен во время последней поездки в Толоне? И видел ли ты У шара, Орельена? Помимо двух или трех художников, я никого не вижу. Пойдешь ли ты на трапезу общества «Ла Сигаль»? Я узнал из желтых афиш, расклеенных даже в Исси, что пьеса Алексиса будет поставлена в «Жимназ». Полезны ли морские купания мадам Золя, а ты сам, погружаешься ли в горькие волны? Я всем кланяюсь и жму руку тебе.

До свидания, до вашего возвращения с солнечных берегов. Остаюсь вашей милости благодарный художник Поль Сезанн».

Несколько дней спустя Поль снова писал Золя, прося его сообщить мадам Сезанн, чтобы она не беспокоилась ввиду изменения планов Поля. Тем не менее он по-прежнему собирался приехать на юг в «декабре или, скорее, в начале января», в той же короткой записке Поль упомянул, что накануне встретил «нашего милого Ампрера» у папаши Танги.

Вскоре молодые художники, как и старшие пленэристы, стали ходить к Танги — Гоген, Ван Гог, Синьяк, Тулуз-Лотрек. Каким-то образом Танги удалось связать чистые яркие краски новых живописцев с мечтой о свободном обществе, которой он жил. Точно так же он связывал буро-табачные тона с буржуазией. Писсарро соглашался с ним — в незамутненности и правде искусства он видел антибуржуазность. «Англия и Франция прогнили до мозга костей; единственное искусство, которое у них осталось, — это искусство пускать людям пыль в глаза». Танги не просто принимал картины в залог и как средство оплаты от неимущих художников. Временами он подкармливал голодающих, подобно тому как он кормил стареющих проституток и нищих. Его любящая жена временами протестовала, но при этом всегда умела заготовить побольше припасов. После 1877 года именно Танги хранил работы Поля, не давая им оказаться в полном забвении.

Он всегда любил показывать своих «Сезаннов». Воллар написал свое предисловие к каталогу выставки картин Поля 1895 года — картин, принадлежавших именно Танги. Таким образом, Танги был крестным отцом той самой выставки, на которой искусство Поля наконец должным образом предстало перед художественным миром.

1878 год лучше документирован письмами, чем предыдущий. Переписка с Золя хорошо сохранилась — мы располагаем

восемнадцатью письмами Сезанна. К этому надо еще добавить одно письмо к Кайботту и письмо к Ру. В начале марта Поль уехал на юг. На этот раз на юге он провел год, и при его скудных доходах ему ничего не оставалось, кроме как взять Ортанс с собой. Он поселил ее в доме № 193 на Шмен де Ром в Марселе, примерно в десяти километрах от Эстака (который находится в тридцати километрах от Экса). Все время в страхе быть обнаруженным своим отцом, он попытался наконец решить проблему денег и стал стараться обеспечить себе пропитание самостоятельно, впервые на сороковом году жизни. Поэтому он обратился к человеку, в чьей готовности помочь был уверен, — к Золя, и написал ему следующее:

«23 марта 1878 года.

Дорогой Эмиль,

кажется, мне придется, и, может быть, очень скоро, зарабатывать себе на жизнь, если только я сумею. Отношения между мной и моим отцом очень обострились, и, может быть, я лишусь всего моего пособия. Из письма мсье Шоке, в котором упоминаются мадам Сезанн и маленький Поль, отец все понял; он был уже настороже, полон подозрений и поспешил распечатать и прочесть письмо, адресованное мне, хотя было написано — мсье Полю Сезанну, художнику-живописцу. Зная твое доброе отношение ко мне, я прошу тебя поговорить с друзьями и воспользоваться твоим влиянием, чтобы пристроить меня куда-нибудь, если возможно. Между мною и моим отцом не все еще порвано. Я думаю, недели через две мое положение окончательно выяснится. Напиши мне (П. Сезанну, до востребования) все, что ты думаешь. Кланяйся, пожалуйста, мадам Золя. Сердечно жму тебе руку. Поль Сезанн.

Я пишу из Эстака, но сегодня вечером вернусь в Экс».

Поль намеревался поспеть в Экс к обеду, его страх перед отцом был настолько силен, что он боялся пропустить семейную трапезу. В это время он, должно быть, ужасно много мотался между Марселем, Эстаком и Эксом. Решение отца уменьшить содержание вдвое, до ста франков в месяц, сильно обескуражило его. Помимо необходимости тратить деньги на себя, Ортанс и ребенка у него было множество долгов. Он обычно брал краски и другие материалы у папаши Танги в долг, ничего не платя; перед тем как уехать из Парижа, Поль получил счет на 2174 франка 80 сантимов. В то же время Поль как будто уже вступил в права наследства, потому что Луи-Огюст, стремясь избежать посмертного налога на наследство, разделил все свое состояние между детьми. Однако Поль так боялся всяческих контактов с отцом, что, по всей видимости, он не мог даже получить то, что

ему уже вполне законно полагалось. Возможно, он опасался, что его отец оставил в завещании какие-то условия и оговорки и, если захочет, то сможет потребовать деньги обратно. Итак, с этого момента можно считать очевидным, что Луи-Огюст в точности знал, что у его сына есть женщина и ребенок. Он прочел письмо Шоке. Нюма Кост в письме Золя замечал, что старый Сезанн знает, что «у Поля есть детеныш». Он говорил кому-то, что, похоже, у него есть в Париже внуки. «Как-нибудь я соберусь и съезжу на них посмотреть». Известно также, что однажды он встретил Вильвьея и заявил ему резко; «Вы знаете, а я уже дедушка». — «Что вы имеете в виду? Ведь Поль не женат». — «Его видели выходящим из магазина с лошадкой на палочке и другими игрушками. Не скажете же вы, что это все он купил самому себе». Единственной интерпретацией всех этих разговоров может служить лишь то, что Луи-Огюст хотел принудить Поля во всем честно признаться, но Поль в его присутствии был так парализован страхом, что продолжал лишь довольно жалко огульно все отрицать. Мать и сестры уже знали всю правду. После рождения ребенка они умоляли Поля признаться отцу и жениться законным образом на Ортанс. Мари, самая из них благочестивая и богобоязненная, постоянно повторяла брату: «Женись на ней, почему ты не женишься?» Но Поль никак не мог заставить себя действовать прямо и открыто. Он находил в себе силы лишь для безнадежных попыток прятать концы в воду, и в этот именно момент он и обратился за помощью к Золя.

Двадцать восьмого марта он почувствовал себя несколько увереннее, однако продолжал врать и чувствовал, что терпение отца истощается.

«Дорогой Эмиль, я согласен с тобой, что не должен сам отказываться от родительского пособия. Но ловушки, которые мне ставят на каждом шагу и в которые я до сих пор не попадался, означают, что по поводу денег и того, как я должен их тратить, будут большие разговоры. Более чем вероятно, что я буду получать от отца только сто франков, хотя он обещал мне двести, когда я был в Париже. Следовательно, мне придется прибегнуть к твоей помощи, тем более что малыш болеет уже две недели. Я стараюсь быть очень осторожным, чтобы отец не получил точных доказательств.

Извини меня за следующее замечание, наверно, бумага и конверты твоих писем слишком тяжелые, на почте меня заставили доплатить 25 сантимов (из-за того, что не было достаточно марок), а в твоем письме был всего один двойной листок; прошу тебя, когда будешь мне писать, посылай один только листок, сложенный пополам.

В случае, если отец не даст мне достаточно денег, я обращусь к тебе на первой неделе следующего месяца и дам тебе адрес Ортанс, и ты, если будешь так добр, пошлешь ей деньги.

Кланяюсь мадам Золя и жму тебе руку. Поль Сезанн». В приписке Поль сообщает, что вскоре будет очередная выставка импрессионистов. Он получил приглашение на предварительное собрание, которое было 25 марта на улице Лафитт, но «естественно, что там не был». К этой выставке Поль просил у Золя его натюрморт («который висит у тебя в столовой»). В заключение он спрашивал, не вышла ли «Страница любви» отдельным изданием. Но вскоре до Поля дошли известия, что выставки не будет. В следующем письме (без даты) он писал о романе, который Золя послал ему с посвящением. Комментарии Поля показывают, с какими чувствами он читал произведения своего друга.

«Дорогой Эмиль, спасибо за присылку твоей последней книги и за посвящение на ней. Я прочел пока немного. Моя мать очень больна и лежит уже десять дней. Она в тяжелом состоянии.

Я прочитал описание захода солнца над Парижем и начало любви Элен и Анри. Не мне судить твою книгу. Ты можешь мне сказать, как Курбе, что оценка самого художника гораздо справедливее, чем та, которую он слышит от других. А то, что я скажу, может тебе только показать, что именно я понял. Мне кажется, что краски здесь мягче, чем в предыдущем романе, но темперамент или творческая сила те же. И потом, может быть, я говорю глупости, очень подробно прослежено развитие страсти у героев. Еще, мне кажется, я верно заметил, что описание мест, окружающих героев, не является чем-то посторонним в романе, а слито с ними и проникнуто той же страстью, которой охвачены действующие лица, и что все кругом одухотворяется и участвует в страданиях живых людей. Вообще, судя по газетам, книга будет иметь успех».

В приведенных словах Поль отчетливо утверждает свое понимание творческого метода Золя, его поэтики динамического единства человека и природы. Поль признает, что в «Странице любви» писатель достиг более отчетливой, чем раньше, и верной психологической характеристики действующих лиц и конфликта. В романе описывается любовь между молодой вдовой и женатым доктором. У вдовы есть чрезвычайно ревнивая дочь, которая умирает из-за романа ее матери и разлучает, таким образом, любовников. Падение Элен связано у Золя с лицемерием среднего класса и развращенными нравами Парижа. В целом это произведение носит достаточна явственные следы латентных сексуальных фобий Золя. В приписке Поль сообщает, что он не

имеет возможности регулярно ходить на почту и поэтому его письма не очень точно отвечают на письма Золя — «происходит это оттого, что я часто пишу тебе, еще не прочтя твоего письма». Вслед за этим постскриптумом Поль дописал: «Мысль, пришедшая мне в голову в последнюю минуту, — для твоих героев ты соблюдаешь предписание Горация: «Qualis ab incepte processei'it, et sibi conritet». (Каким он будет с самого начала, таким он и останется. —*Латин.)* Но ты, несомненно, высмеиваешь этот принцип, и в этом один из наших поворотов старых речений». Зачем после поздравлений Золя с удачным раскрытием характеров Поль прибавил эту странную приписку, сказать трудно.

В начале апреля, точнее, 4 числа, Поль написал еще одно письмо Золя, из которого следует, как он ощущал себя, оказавшись в весьма постыдной позиции.

«Дорогой Эмиль,

прошу тебя послать 60 франков Ортанс по адресу: Марсель, Римская улица, 183, мадам Сезанн. Хотя я соблюдаю все условия, поставленные мне отцом, я смог получить от него только сто франков, да я еще боялся, что он не даст совсем ничего. Он получил из разных мест сведения, что у меня есть ребенок, и всеми способами пытается меня поймать. Он говорит, что хочет меня избавить от ребенка. Вот и все, к этому ничего не прибавишь. Было бы слишком долго объяснять тебе, что он за человек, что его нельзя судить по внешним проявлениям, можешь мне поверить, они не дают о нем правильного представления. Если у тебя будет время, напиши мне, ты доставишь мне большое удовольствие. Я постараюсь съездить в Марсель; я ездил туда потихоньку неделю тому назад, во вторник, чтобы посмотреть на малыша (ему лучше), но пришлось возвращаться в Экс пешком, потому что в моем расписании поездов было указано неверное время, а надо было поспеть домой к обеду — я опоздал на час».

Разговоры Луи-Огюста о том, что он хочет освободить Поля от ребенка, вероятно, были попытками посмотреть, как на это будет реагировать Поль. Отец, наверно, хотел испытать, насколько Поль опутан этой сетью и, зная, как он боится всяческого давления, думал выяснить, не хочет ли сын сам помощи такого рода. «Его нельзя судить по внешним проявлениям». Можно не сомневаться, что банкиру хотелось, будучи уже на восьмидесятом году, увидеть своего внука. Через десять дней после приведенного выше письма Поль написал снова. Он только вернулся из Марселя и поэтому не сразу ответил Золя. «Я смог получить твое письмо только в четверг. Спасибо за два отправления. Я пишу под родительским оком». В приписке

Поль признался, что ученики Вильвьея дразнят его, когда он проходит мимо. «Я остригу волосы, наверно, они слишком длинные. Я работаю; мало что выходит и слишком далеко от общего направления». (Вильвьей переехал из Парижа обратно в Экс, где вместе с группой учеников писал религиозные сюжеты для католических миссий в колониях.) В письме Поль рассказывает следующий анекдот: *«Я* ездил в Марсель в сопровождении мсье Жибера. Эти люди хорошо видят, но смотрят на все глазами учителя. Когда проезжаешь по железной дороге около дома Алексиса, с восточной стороны раскрывается потрясающий мотив: Сент-Виктуар и скалы над Борекеем. Я сказал: «Какой прекрасный мотив», а он ответил: «Линии неуравновешены». По поводу «Западни», о которой, между прочим, он заговорил первый, он сказал много разумного и похвального, но все с точки зрения манеры изложения.

Потом после долгого молчания он добавил: «Ему надо было получить хорошее образование, кончить Эколь Нормаль». Я заговорил о Ришпене, он сказал: «Из него ничего не выйдет». Какая непоследовательность. Ведь Ришпен-то кончил школу. И при этом Жибер, без сомнения, понимает в искусстве больше всех 20 тысяч жителей города. Я буду благоразумным, но не сумею хитрить».

В мае Поль написал снова, и снова он просил 60 франков для Ортанс по тому же адресу. «Я понимаю, что сейчас ты очень занят новой книгой («Нана». — *Дж. Л.*), но если позже ты мне напишешь о положении в литературе и искусстве, ты доставишь мне большое удовольствие. Это меня как-то оторвет от провинции и приблизит к Парижу».

Вскоре Поль еще раз написал о своих впечатлениях от «Страницы любви»: «Моя мать теперь уже вне опасности, два дня, как она встает, ей это полезно, и она лучше спит. Целую неделю она себя плохо чувствовала. Теперь, я надеюсь, хорошая погода и уход поставят ее на ноги.

Я сходил за твоим письмом только вчера вечером, в среду. Вот почему я не сразу тебе ответил. Благодарю тебя за сообщение о моей маленькой картине, я прекрасно понимаю, что она не могла быть принята из-за того, что я еще чересчур далек от преследуемой мной цели, то есть передачи природы.

Я только что кончил «Страницу любви». Ты был прав, что ее нельзя читать по частям в газете. Я совсем не улавливал связи между событиями, мне все казалось отрывочным, тогда как, наоборот, роман построен очень искусно: В нем есть большое драматическое чувство. Я также не замечал, что действие происходит в сжатых, тесных рамках. Досадно, что

художественная сторона так мало ценится и что приходится, чтобы привлечь публику, вводить эффекты, которые вовсе не необходимы, хотя, правда, они и не вредят. Я прочел твое письмо своей матери, и она тоже тебе кланяется. Привет всей семье. Поль Сезанн».

Различие в отношениях Поля с отцом и с матерью вряд ли могли быть более разительными, чем в это время. Когда мать заболела, у него прибавилось проблем. 1 мая, как и в предыдущем месяце, Луи-Огюст выдал Полю лишь сотню франков. Совершенно ясно, что, давая ему денег заведомо недостаточно для содержания семьи, он таким путем надеялся принудить сына к признанию. Но робость Поля превышала желание отца знать истину. 1 июня Сезанн снова обращался с просьбой о 60 франках, на этот раз тон его письма был слегка смущенным. «Мое милое семейство, между прочим, прекрасные люди, но по отношению к незадачливому художнику, который никогда ничего не умел делать, они, может быть, немного скуповаты; это небольшой недостаток, вполне простительный в провинции». Далее, после просьбы о деньгах, Поль сообщает, что покупает у «книгопродавца-демократа Ламбера иллюстрированную «Западню»; марсельская газета «Эгалите» дает ее в выпусках.

«Я понемногу работаю. Политические деятели имеют ужасно большое значение. А как поживает Алексис?»

В июле Поль снова просит 60 франков; теперь он указывает новый адрес Ортанс: Вье Шмен де Ром, 12 (Старая Римская дорога). Он сам собирался поехать дней на десять в Эстак. Жирар, по прозвищу Бель, писал он в том же письме, вышел из сумасшедшего дома, куда попал из-за временного умственного расстройства. Погода на юге ужасно жаркая. Далее Сезанн спрашивал, было ли распределение наград, зная, что Золя мог получить орден Почетного легиона. В газетах он ничего не нашел про это. Пишет он и о политических событиях: «В Марселе как будто была большая драка. Некий Кост-младший, муниципальный советник, отличился: его палка гуляла по спинам клерикалов».

Перемена адреса Ортанс была вызвана, как можно с уверенностью полагать, переездом в более дешевое жилье. Мать Поля хотя и переживала за него и сочувствовала сыну, Ортанс не любила. Однако через некоторое время она с большой привязанностью и заботой отнеслась к маленькому Полю. К 16 июля Поль находился в Эстаке с неделю, когда «сир Жерар» сообщил ему, что его собственный тесть собирается в Париже зайти к Золя. «Мы переменили нашу квартиру в Эстаке, и сейчас я живу совсем рядом с Жираром, у Изнара». Далее Поль спрашивает

о награждении, сообщает о сильной жаре, благодарит за посылку денег Ортанс, сожалеет о закрытии газеты «Бьен Юблик», в которой Золя писал о театре. «Я видел Гийомена, садовника, он только что вернулся из Канн, где его хозяин устраивает питомник».

Двадцать девятого июля Поль сообщает о своей очередной неудаче. Уезжая из Парижа, он оставил ключ от своей столичной квартиры некоему Гийме, сапожнику. К тому приехали в гости родственники из провинции посмотреть Выставку, и он поместил их в квартире Сезанна. Хозяин был очень недоволен тем, что у него не спросили разрешения, и прислал вместе с квитанцией за последний взнос довольно резкое письмо, сообщая, что «мое помещение занято посторонними людьми. Отец прочел это письмо и решил, что я укрываю в Париже женщин. Все это начинает напоминать какой-то водевиль. А до этого все шло хорошо». Поль собирался устроиться на зиму в Марселе, поработать там и уехать в Париж весной, в марте. «В это время погода портится и уже не так хорошо работать на воздухе. Кроме того, я попал бы в Париж во время Выставки живописи». (Он по-прежнему не мог игнорировать Салон.) Поль поздравлял Золя с покупкой дома в Медане («Я им воспользуюсь с твоего разрешения, чтобы получше узнать те края»). «Если бы я мог устроиться в Ла Рош (Гийон), или в Беннекуре, или то тут, то там, я попробовал бы пожить там год или два, как это было в Овере». В заключение Поль просит еще 60 франков для Ортанс, «хотя я подумываю, как бы тебя избавить от этого ежемесячного налога».

Но 27 августа Поль снова взывает о 60 франках. Он никак не может найти дешевого помещения в Марселе, где он собирался провести зиму. В другом письме без даты (но написанном летом этого, 1878 года) Поль обращается к Золя с рядом новых просьб, хотя на этот раз не для себя:

«Дорогой Эмиль,

Ортанс была в Эксе и видела там Ашиля Ампрера. Его семья в самом тяжелом положении, трое детей, зима (на носу), нет денег и т. д., ты сам понимаешь. Я прошу тебя:

1) Брат Ашиля в плохих отношениях со своим бывшим начальством в табачном управлении. Поэтому, пожалуйста, возьми обратно бумаги, касающиеся просьбы, если только ничего нельзя для него получить в скором времени.

2) Подумай, не смог бы ты устроить его или помочь ему устроиться на какое-нибудь место, например в доках.

3) Ашиль также просит тебя о какой-нибудь работе, все равно какой. Постарайся что-нибудь сделать для него, ты ведь знаешь, что он заслуживает этого, знаешь, какой он хороший человек и

что ему приходится переносить пренебрежение всех успевающих. Вот так-то».

Нам неизвестно, что из этого вышло, но можно твердо сказать, что Золя сделал все, что он мог. Он много занимался своим новым домом в Медане, построенным в свое время для официанта из кафе «Американ». 9 августа Золя писал Флоберу: «Я купил дом, сущий крольчатник, между Пуасси и Триелем, в очаровательном захолустье, на берегу Сены, за девять тысяч франков — сообщаю Вам цену, дабы Вы не заблуждались насчет солидности покупки. Литература оплатила этот скромный сельский приют, достоинство коего состоит в том, что он расположен далеко от любой станции и что по соседству нет ни одного горожанина». Золя вскоре пристроил к дому два больших крыла; в правом разместился его рабочий кабинет, огромный и двухэтажный. Писатель всегда страдал от большого наплыва гостей и вследствие этого по восемь месяцев в году жил в деревне. Эта деревня насчитывала около двухсот жителей, чьи дома гнездились под сенью деревьев на берегу Сены. В кабинете располагался огромный письменный стол, кресло в стиле Людовика XIII, монументальный камин с вырезанным золотыми буквами девизом «Nulla dies sine linia» (Ни дня без строчки. — *Латин.)*. Мопассан писал, что этот дом был претенциозно загроможден мебелью и старинными коврами, а освещался он церковными светильниками с тысячами безвкусных безделушек. Рабочая комната Золя, продолжает Мопассан, «была переполнена коврами, загромождена мебелью всех времен и народов, средневековым оружием, как настоящим, так и поддельным. Все это соседствовало с любопытными японскими вещицами и с изящными безделушками XVIII века». Все стили были напрочь перемешаны — турецкий и готический, японский и венецианский; в алькове находилась ширма с распятием, на потолке — ангел из слоновой кости. Прекрасный фарфор соседствовал с безобразными горшками. Когда Поль увидел все это, он, конечно, улыбнулся и пожал плечами, не в его характере было смеяться и злословить, пока он считал Золя своим другом.

В начале августа в руки Луи-Огюста попало еще одно, третье, компрометирующее письмо. Отец Ортанс написал ей письмо, адресовав его «мадам Сезанн» в Париж, а домохозяин переслал его в Экс, где Луи-Огюст поспешил вскрыть конверт. «Ты представляешь себе, что последовало, — писал Поль Золя 14 сентября. — Я яростно отрицал все, и, так как, по счастью, в письме нет имени Ортанс, я мог утверждать, что оно послано какой-то неизвестной женщине». Как Поль надеялся убедить отца такими нелепыми аргументами, представить трудно. Он писал,

что справляется с разными неприятностями благодаря доброте и поддержке Золя. Далее он с юмором заметил, что дружба с Золя подняла его авторитет в глазах некоего Юо, архитектора. В пьесах Золя, особенно «Наследниках Рабурдена», Поль нашел «нечто мольеровское». «Пелуз вернулся из Парижа; там все не ладится. Поклонись от меня Алексису и скажи ему, что и коммерческие предприятия, и репутация художников основываются только на работе»,

К письму Поль сделал приписку: «Нота бене. В этом месяце Папа выдал мне 300 франков. Это непостижимо. Мне кажется, что он ухаживает за нашей маленькой очаровательной служанкой в Эксе, пока мама и я в Эстаке. Этим все объясняется». Возможно, Луи-Огюст наконец понял ошибочность своей линии, а может быть, Поль его просто измотал своим запирательством. В любом случае комментарий Поля проливает любопытный свет на характер отца; ни он, ни его мать не видели ничего необычного в любовных увлечениях восьмидесятилетнего старца.

Через десять дней Поль сообщал, что остался один в Эстаке. Мать его уехала восемь дней назад на сбор винограда, варку варенья и подготовку к переезду на зиму в Экс. Поль ездил ночевать в Марсель и возвращался в Эс-так утром. Так он собирался провести всю зиму. Письмо от Золя пришло в тот самый момент, когда он «готовил суп из вермишели с оливковым маслом», любимое блюдо Лантье в «Западне». В этом письме Поль снова обсуждает пьесы Золя, пишет о «Наследниках Рабурдена», в которых есть не только мольеровское начало, но и нечто от Реньяра. В пьесе он особо отмечает «ее силу, правдоподобие характеров и умелое построение». Кроме того, Поль сообщает, что видел Мариона, ставшего уже в возрасте тридцати двух лет профессором геологии. Встреча произошла на лестнице, и Поль колебался, подойти ли к нему. «Вероятно, он неискренен в искусстве, может быть, не сознавая этого». Этому предшествует пассаж о Марселе: «Марсель — столица растительного масла, так же как Париж — сливочного. Ты не представляешь себе самодовольства свирепых жителей этого города. У них одно на уме: деньги. Говорят, они много зарабатывают, зато они очень некрасивы. Характерные черты этого типа сглаживаются под влиянием переездов, развития путей сообщения, и через несколько сотен лет будет совершенно неинтересно жить, все будет одинаковым. Но те немногие различия, что еще остались, радуют глаз и сердце».

Хотя Поль нечасто говорил о своих социальных убеждениях, должно быть, он думал с осуждением об окружающем. Общение с Золя и Писсарро, не говоря уже о Танги и Гаше, помогло ему

выработать его зрелые взгляды.

Четвертого ноября он написал Золя, чтобы сказать, что Ортанс одна находится в Париже. Он просил друга одолжить ей сто франков. Почему жена решила покинуть его в этой сложной обстановке, при постоянной нехватке денег, остается неясным. «Я в трудном положении, но надеюсь выпутаться». «Если будешь писать мне, — продолжает Поль, — черкни пару слов об искусстве. Я все еще собираюсь поехать на несколько месяцев в Париж, в феврале или марте».

Через неделю Поль написал Кайботту соболезнование по поводу смерти его матери: «Хотя я не знал Вашу матушку, но знаю очень хорошо тяжелое чувство пустоты, которое оставляет смерть любимых нами людей». О каком собственном опыте он писал, нам неизвестно.

Двадцатого ноября Поль благодарил Золя за присылку ста франков Ортанс. «Малыш со мной в Эстаке, погода последние дни ужасная». Лишенный возможности работать, Поль читал «Историю живописи в Италии» Стендаля, «полную тонких наблюдений, остроумие которых даже не всегда до меня доходит, я это чувствую, но зато сколько сведений и подлинных фактов! А те, кто хотят выглядеть комильфо, называют автора парадоксальным». Поль впервые читал эту книгу в 1869 году, но недостаточно внимательно, теперь он обратился к ней в третий раз. Также Поль читал иллюстрированную «Западню». «Хорошие иллюстрации, несомненно, не так уж нужны издателю. При встрече я спрошу тебя, согласен ли ты со мной, что живопись — это средство для выражения своего ощущения». Термин «ощущение» применительно к живописи не является чем-то новым, хотя Сезанн придавал ему особую полноту и отточенность. В этом письме впервые он упоминает об ощущении, следует полагать, что эта идея пришла к нему недавно. Иллюстрированная «Западня» напомнила ему о юношеской мечте иллюстрирования книг Золя. Вот почему он делает печальную ремарку о том, что хорошие рисунки менее полезны для привлечения большой аудитории, чем посредственные. Это попутное упоминание плохого искусства позволило ему тут же выразить новую идею о том, что именно образует настоящее искусство.

Девятнадцатого декабря в следующем письме Поль сообщал, что он еще в Эстаке, хотя Ортанс уже четыре дня, как вернулась из Парижа и поселилась в Марселе на улице Ферриер. Ее приезд сильно облегчил Сезанну жизнь, так как ребенок все время был на нем и на его матери, к тому же «каждую минуту мог нагрянуть отец». «Все как будто сговорились открыть ему глаза на мое

положение, даже мой олух хозяин вмешивается в это дело. Прошло больше месяца, как Ортанс получила деньги, которые я просил тебя послать ей, я тебе очень благодарен, они ей были весьма нужны. У нее было небольшое приключение в Париже. Я не хочу писать об этом, а расскажу, когда увидимся, и вообще это пустяки. Я собираюсь остаться еще несколько месяцев здесь и поехать в Париж в начале марта. Я надеялся, что здесь мне будет совсем спокойно, но все время волнуюсь из-за неладов с отцом. Виновник моих дней обуреваем мыслью освободиться от меня. Для этого есть простое средство: дать мне на две или три тысячи франков больше в год, а не откладывать передачу мне наследства до своей смерти, потому что я наверняка умру раньше него.

Ты прав, говоря, что здесь есть очень красивые виды. Но писать виды не мое дело. Я начал понимать природу немного поздно, но все равно она полна для меня интереса».

Как видно, Поль все еще не думает о себе как о преимущественно пейзажисте. Это может означать только то, что он по-прежнему хотел писать композиции с фигурами. В следующий вторник, добавляет Поль в этом письме, он собирается отправиться в Экс на пару дней и умоляет по-прежнему писать ему в Эстак.

К концу года отец прекратил попытки вывести наружу очевидное вранье сына. Отнюдь не дурак, он знал, что жена его посвящена в тайну и что она поддерживает Поля. Этот факт мог помочь ему примириться с тем обстоятельством, что такой рохля, как его сын, стал жертвой низкой женщины, не гнушающейся в средствах. То, что заставляло Поля так упорно отрицать факты, было связано еще и с тем, как мы уже указывали, что Луи-Огюст после того, как отошел от дел, разделил свое состояние между тремя детьми. Но в таком случае довольно странно выглядит то, что Поль никогда не упоминал об этом. Возможно, он опасался того, что если бы он написал Золя о своих наследственных правах, то тот бы настаивал на борьбе за них, что для Поля было абсолютно невозможно.

К этому году, на который пришлись особые переживания Поля можно отнести его последнюю версию «Искушения св. Антония». В ней нет ни искусительницы, ни ее хозяина. Рядом со своей хижиной, расположенной в пустынном пейзаже, изображен отшельник с распятием. Флобер в работе над текстом двигался в сходном направлении, устраняя чувственный аспект и всякого рода излишества. Интересно, что Моне как-то сравнил их и назвал Сезанна «Флобером в живописи, тяжелым, крепким и усердным, склонным к ограниченности гения, сражающегося за то, чтобы схватить собственную сущность». Вообразив себя в

образе отшельника, принужденного выполнять тяжкую монотонную работу в своей пустыне, Поль оставил эту тему. Его отношение к жизни выражалось в дальнейшем «Купальщицами» и «Купальщиками» — пасторалью земного рая, где телесное освобождение и союз с природой разрешают все конфликты и затруднения. Показательно, что один из рисунков обнаженной натурщицы в позе царицы Савской (с характерным жестом правой руки) удивительно похож на изображение купальщицы, сидящей под деревом. Неясно, то ли эскиз царицы Савской был задуман для «Искушения», то ли эта героиня преобразилась потом в беззаботную купальщицу.

Видимо, в этом, 1878 году Поль представил в письме к Мариусу Ру своего друга Кабанера. Себя при этом он подает очень скромно. «Хотя мы не очень ревностно поддерживаем наши дружеские отношения и я не очень часто стучусь в дверь твоего гостеприимного дома, сегодня я без стеснения обращаюсь к тебе с просьбой. Надеюсь, ты сможешь отделить во мне человека от художника-импрессиониста и вспомнишь меня просто как товарища. И я тоже обращаюсь не к автору «Жертвы и тени», а к жителю Экса, с которым я родился под одним небом, и беру на себя смелость рекомендовать тебе своего друга и выдающегося музыканта Кабанера». Далее Поль упомянул солнце Салона, которое когда-нибудь должно взойти для него. Он называет себя импрессионистом; этот факт, а также то, что ранее, в этом же году, он собирался принимать участие в выставке с новыми художниками, показывает, что вовсе не плохой прием, оказанный ему в 1877 году, заставил его отказаться от участия в выставках 1879-го и последующих годов.

Возможно, в этом году Поль познакомился в Марселе с живописцем Адольфом Монтичелли, который в 1870 году вернулся из Парижа на постоянное местожительство на юг. Чтобы попасть к нему домой, надо было обогнуть церковь Реформ, подняться по склону, а затем по лестнице старого дома в довольно грязную мансарду. Монтичелли, возрастом лет на пятнадцать старше Поля, был все еще представительным мужчиной, с ярко-рыжей бородой и величественной осанкой, которой не могли помешать даже короткие ноги. Некогда он был франтом, потом сделался небрежен в одежде, но, будучи бедняком, мечтал о блистательной элегантности, воплощенной для него в венецианской пышности и галантности Ватто, в тенистых садах, где, подобно сверкающим драгоценностям, в пышных складках золотой парчи мелькали очаровательные женщины. Поклонник оперы и цыганских оркестров, он любил слушать музыку; с музыкальных вечеров он спешил домой, где

зажигал все свечи и старался схватить мечту, пока кисть не выпадала у него из рук. Не заботясь о признании, он продавал картины, лишь чтобы снискать прожиточный минимум, и не обращал внимания на критиков, приуменьшавших или искажавших его искусство. Торговаться он терпеть не мог. И Монтичелли, и Поль сошлись в любви к Делакруа и любили вместе предаваться насмешкам над потешавшимся над ними миром. Временами они гуляли в окрестностях Марселя; однажды с заплечными мешками они провели целый месяц среди холмов близ города. Поль при этом любил декламировать Вергилия, о чем он позже рассказывал Гаске. Монтичелли считался еще знатоком приготовления красок, ему приписывались «особые секреты растирания».

Двадцать восьмого января Поль был все еще в Эстаке, этим числом датируется его письмо Шоке. Он спрашивал, как отвергнутые художники, живущие в провинции, могут получить обратно из Салона свои картины, и добавлял, что если Шоке не знает, то пусть спросит у Танги. Сам он собирался прибыть в Париж «со своим маленьким караваном» в начале марта, поэтому информация о Салоне нужна была не ему самому, а некоему «земляку», возможно, Монтичелли. Поскольку Шоке знал об Ортанс, в конце Поль приписал: «Моя жена и малыш шлют Вам привет». 7 февраля Поль благодарил Шоке за доставленную информацию. «Я думаю, что мой приятель будет вполне удовлетворен печатной безапелляционной формой, в которую высшая администрация облекает ответ своим подданным». Кроме того, Поль выражал радость по поводу успехов Ренуара и писал далее о делах семейственных: «Моя жена, которая занимается нашим ежедневным питанием и знакома с заботами и хлопотами этого дела, сочувствует трудностям мадам Шоке и передает ей, так же как и Ваш покорный слуга, поклон. Что касается малыша, то он совершенно невозможен во всех отношениях и, очевидно, доставит нам много хлопот в будущем».

В том же месяце Поль написал Золя, поздравив его с успехом инсценировки «Западни». Через две недели он собирался уехать из Эстака в Экс, а потом в Париж. 1 апреля Поль был уже в Париже. В письме Писсарро он сообщает о своем отказе принимать участие в выставке импрессионистов. «Я думаю, что ввиду трудностей, связанных с посылкой моих картин в Салон, мне не стоит принимать участия в выставке импрессионистов. Таким образом, я буду избавлен от хлопот по доставке нескольких моих полотен. К тому же я уезжаю из Парижа через несколько дней». По-прежнему Сезанн ставил все свои надежды на Салон, он даже обдумывал намерение проникнуть туда с

заднего входа, как мы увидим далее.

Третьего июня Поль написал Золя из Мелена, собираясь навестить друга в его доме в Медане. Он заезжал к Золя 10 мая по его парижскому адресу на улицу Булонь, но не застал, так как Золя уже несколько дней, как уехал в деревню. Кроме того, в Париже Поль нанес «небескорыстный визит» Гийме, который сказал, что заступался за Сезанна перед жюри, но тщетно. (В этом году Поль был не единственным из бунтарей, который питал надежды выставиться в официальном месте. Ренуар и Сислей также решили пренебречь очередной выставкой импрессионистов, четвертой по счету, готовившейся на проспекте Оперы, и сосредоточили свои усилия на Салоне.) В том же письме Поль писал, что следит за работой Золя по «Пти журналь» и «Лантерн», и благодарил друга за присылку брошюры «Республика и искусство». Кабанер говорил ему о положении дел то же самое, но порой в еще более мрачном тоне.

Между 10 и 23 июня Поль побывал у Золя в Медане. 23-го он писал снова из Мелена. «Я благополучно добрался до станции Триэль, и моя рука, которой я махал из окна вагона, проезжая мимо твоего дома, должна была засвидетельствовать, что я не опоздал на поезд. Во время моего отсутствия пришла твоя книга «Что я ненавижу», а сегодня купил номер «Вольтер» с твоей статьей о Валлесе, прочел ее, и, по-моему, она великолепна. Книга о Жаке Вентра вызвала у меня большую симпатию к ее автору, Я надеюсь, что он будет доволен статьей».

Это письмо довольно важно; оно показывает политическую позицию Поля в эти годы. Жюль Валлес (1832–1885) был стойким революционером. Сын профессора, он родился в Ле Пюи и явился в Париж в 1849 году. Вместо того чтобы продолжить обучение в школе, он увлекся политикой и журналистикой. Валлес участвовал в заговоре против принца-президента, сидел в тюрьме, потом снова занимался литературным трудом и опубликовал в 1857 году свою первую книгу, «Деньги», направленную против финансиста Мире. Серия статей «Воскресенье бедного молодого человека», напечатанная в «Фигаро» в 1861 году, принесла ему славу. В 1866-м он написал «Непокорных». В качестве журналиста из «Эвенман» он стал известен Золя. В 1867 году он опубликовал «Путь» и основал еженедельник с таким же названием. После первых поражений в 1870 году правительство упрятало его в тюрьму Мазэ. Освобожденный в сентябре, он основал «Кри дю пёпль». Валлес до последнего сражался на стороне Коммуны, членом которой он состоял. Он избежал смерти, лишь перебравшись в Англию, где вынужден был жить до 1879 года. После амнистии Валлес вернулся в 1883 году и вновь открыл

«Кри». Его главной работой стали три автобиографических романа, в деталях повествующих о рождении и становлении революционера. Эта работа привлекла внимание Сезанна и снискала его глубокие симпатии. Золя неоднократно хвалил в печати произведения Валлеса. Сейчас, в 1879 году, он с большим одобрением отозвался о «Жаке Вентра». «Я хочу, чтобы эту книгу читали. Если бы я обладал какой-нибудь властью, я приказал бы читать эту книгу. Работы такой силы встречаются нечасто, и когда такая появляется, ее место — в руках у каждого». В то же время Золя высказывал сожаление, что политика отнимала много времени у автора, мешая ему всецело отдаться литературе. Это же сожаление он повторил в «Фигаро» 30 мая 1881 года. Валлес ответил на это двумя статьями в «Ревейль» (24 июля и 1 августа 1882 года); он утверждал, что Флобер, Гонкуры, Золя, даже Дюма-сын были социалистами, хотя сами и не догадывались об этом. К этому мнению его подтолкнул тот факт, что все эти писатели рисовали картины народного обнищания и буржуазного разложения, то есть то, о чем заявляли и социалисты. Когда Алексис попытался ответить на это, Валлес разразился речью: «Человек, который утверждает, что у него нет политических взглядов, все равно исповедует их. Он присоединяется к тем, кто держит кнут и кто попирает пятою горло матери-родины. Это его безразличие поддерживает угнетателей бедняков и палачей мысли». Таков был человек, по поводу которого Поль высказывал столь полную симпатию и восхищение. Под влиянием Писсарро он в это время стал даже еще более радикальным, чем Золя. Впрочем, Золя был под глубоким впечатлением событий 1882 года, которые потом привели его к «Жерминалю» и впоследствии к социализму, правда, утопического, фурьеристского толка.

«Жак Вентра» состоит из трех частей: «Дитя», «Бакалавр» и «Мятежник». Поскольку никаким другим литературным произведениям Поль не выражал таких сильных симпатий и восторгов, следует обратиться к идее и методу этой книги. В ней описано рождение и становление революционера, вышедшего из средних слоев, получившего типичное для его круга воспитание и образование и пришедшего в итоге к полной поддержке Коммуны. Но история описывается без всяческих поучений и назиданий — так, будто путь Вентра был единственно возможным путем логического мышления и действия нормального и человечного человека. Прямота метода, которым описан моральный и эмоциональный рост повстанца против целой буржуазной системы, воплощена в сдержанном стиле с упором на действие. Короткие эпизоды следуют в книге один за другим, без всяких условных переходов, объяснений или связок. Эффект достигается

исключительно благодаря расположению быстро развивающихся и контрастных моментов. Работа, таким образом, в высшей степени оригинальна и открывает новые уровни в романной технике; эта система не появится больше вплоть до возникновения кинематографической поэтики литературы много десятилетий спустя. Валлес прибегнул к этой системе потому, что хотел схватить настоящее движение жизни, несвязанное и вместе с тем обладающее своими собственными законами структуры, монтажа и ритма. Приведем два полных эпизода так, как они следуют друг за другом. В них описывается радостный день демонстрации, и затем:

«Стой!»

Дорогу перекрывали войска.

Рошфор выступил вперед:

«Я депутат и имею право пройти».

«Проходить не разрешается».

Я оглянулся. На всем протяжении улицы колонны смешались и беспорядочно расходились. Становилось поздно, мы устали, мы пели.

День закончился.

Маленький старик трусил около меня, он был один, совсем один, но я видел, что за ним следили глазами в группе людей, среди которых я узнал друзей Бланки.

Это был он, тот человек, кто находился весь день на краю укреплений, обходя их, словно края кратера вулкана, всматриваясь, не полыхнет ли где-нибудь над толпою пламя, которое окажется первой вспышкой красного знамени.

Этот одинокий старичок был Бланки».

Итак, во-первых, в приведенном эпизоде запечатлена драматическая сцена, в которой две силы, народ и государство, столкнулись вместе и последняя из них одерживает триумф. Затем внимание переключается на одинокую фигуру старого революционера, который выглядит несколько отрешенно, но который воплощает идею, способную воспламенить людей и вывести их в один прекрасный день на улицу. Этот контраст сильно и остро выражен в другом эпизоде:

«Я разместился на лагерных нарах между нищим на культяпках, который прикладывал травы к своим язвам, и парнем с выразительным, но потухшим взглядом, который, увидев, что я устроился чуть лучше, сел передо мной на корточки и обратился ко мне слабым голосом, дыхание его прерывалось, и зубы лязгали:

«Я скульптор. Я не мог мять свою глину. Мне нечем было кормить кошку, я вышел купить свечей. Меня окружили вместе с

республиканцами».

У него пресеклось дыхание.

«А вы?» — болезненно спросил он наконец.

«Я не собирался покупать свечей. У меня нет кошки. У меня есть убеждения».

Следующий отрывок показывает метод описательной характеристики Валлеса:

«Наконец утомительная процедура была закончена, кончился период выборной работы. Я стал свободен.

Если спуститься отсюда по дороге на Шовиль, будет маленькая ферма, где я проводил спокойные и счастливые дни, наблюдая за молотьбой пшеницы или любуясь на уток в пруду, попивая белое вино в тени развесистого дуба или валяясь в скошенной траве возле яблонь в цвету.

Я жаждал тишины и покоя. Я бежал в поля, позабыв о выборах в парижских районах, я зарывался в сено, слушал лягушек, кричавших в зеленых тростниках, а вечерами засыпал на жесткой порыжевшей холстине, вроде той, на которой некогда мои деревенские родственники укладывали меня.

В деревню!

О, мне бы сделаться скорее крестьянином, чем политиком, и уметь хвататься за вилы вместе с другими Жаками в годину смертей, в стужу бедствий!»

Вот такой была книга, в мир которой Поль погрузился с полной симпатией. Непосредственное описание не заставляло его бояться, что его «зацапает» (grappins) автор-пропагандист. Естественная приязнь Сезанна к свободомыслящему человеку, который шел до конца в своем неприятии буржуазного мира, могла, таким образом, проявляться без всяких помех. У Валлеса было трудное детство, хотя его родители иначе относились к нему, чем Луи-Огюст к Полю. «Моя мать говаривала, что детей нельзя баловать, она порола меня по утрам, а если у нее не было времени по утрам, то в полдень, если же не в полдень, то не позже четырех пополудни я все равно бывал выпорот». Горький сдержанный тон должен был также импонировать Полю, который, хотя и с другой стороны, мог узнать себя в картине детского ада, нарисованной Валлесом. Насмешливый или мрачный стоицизм Валлеса, его способность подходить к вещам как они есть, страдать, но не склоняться, не волноваться ни по какому поводу — все это было диаметрально противоположно характеру Поля и именно поэтому должно. было ему сильно нравиться. Он бы тоже хотел идти по жизни подобным путем, но не умел этого. Валлес был мятежником, простым и непосредственным по духу, он немедленно реагировал на всякую несправедливость, насилие

или эксплуатацию, но не принадлежал ни к одной из политических партий, не имел никакой революционной системы.

«Рефрактор» пробуждал всех отверженных, всех парий Парижа, вдохновлял и художников, и журналистов, всех созидателей химер и перебивавшихся случайными заработками на ярмарках.

«Лишения без знамени приводят человека к лишениям под знаменем, а из разрозненных недовольных образуется армия».

Хотя историки литературы полностью игнорировали этот факт, но влияние Валлеса сказывалось на многих, не только на Золя и Сезанне. Его испытали также Жан Ришпен, Леон Кладель, Леон Блуа, Северин, Гюйсманс, Жеффруа, Деффу, Мирбо, Жюль Ренар, молодой Морис Баррес и другие.

В заключение этой темы следует упомянуть эпизод из «Детства», который напоминает приключившийся с Полем инцидент с лестницей, вызвавший его боязнь прикосновений. У Жана была собака, которая умерла; он решил похоронить ее. «Я вынужден был пройти с корзиной мимо матери, которая захихикала, отец же так толкнул меня, что я кубарем скатился с лестницы». Отец Жана вышел из дома и выбросил собаку из корзины на кучу отбросов. «Я услышал, как тело с мягким хлюпом упало, и убежал, крича, что так нельзя хоронить собаку». Долгое время герой представлял себе труп несчастной суки, «гильотинированный и с содранной кожей и лишенный маленького клочка земли». Можно вспомнить к случаю восхищение Сезанна «Падалью» Бодлера, с ее образами смердящего трупа, с отверстым чревом, вместилищем червей. Страх падения (сначала с лестницы, потом в отбросы) наглядно проявился в этом отрывке из «Детства», и если мы проследим, как боязнь Поля упасть с лестницы переросла в страх прикосновений, особенно к женщинам, то увидим странный комплекс образов и чувств, который, для Поля, для Бодлера и в меньшей степени для Валлеса, воплощал представление о смерти, о гниющей плоти, нечистотах и коитусе. (Глубокая связь денег и фекалий в бессознательном хорошо известна.)

Поль писал письма из Мелена в сентябре, октябре и декабре. Три письма к Золя написаны по поводу пьесы последнего «Западня». На этот спектакль Поль просил у автора три билета. Как обычно, Поль конфузится, спрашивает, будет ли это удобно, и боится, что трудно будет «согласовать время, когда я буду в Париже, с получением билетов», «тебе многие докучают подобными просьбами» и т. д. В следующем письме он пишет: «Я был на «Западне» и очень доволен. У меня было прекрасное место, и я совсем забыл про сон, хотя обычно ложусь уже в

девятом часу. Я смотрел не отрываясь, и актеры показались мне такими поразительными, что, осмелюсь сказать, они могут создать успех даже плохой пьесе. Имея таких актеров, можно даже не заботиться о литературной форме».

На театральном занавесе было начертано объявление о скорой премьере «Нана».

Про себя Поль написал, что он по-прежнему старается «найти свою дорогу в живописи. Природа представляет для меня большие трудности. Но сам я себя чувствую неплохо после бронхита, которым не болел с 77-го года и который сейчас меня трепал целый месяц». В конце письма Поль заметил, что его отец недавно потерял своего компаньона, но сам он и матушка здоровы.

Зима конца 1879 года была суровой — выпало много снега и стоял крепкий мороз. В письме от 18 декабря Поль обсуждает холода и жалуется, что не может достать топливо. «Вероятно, в субботу, — писал он, — у меня кончится весь уголь, и мне придется спасаться в Париж». Воспоминание о холодах осталось в картине «Тающий снег», написанной около Мелена. Сезанн редко писал снег, но в том году снежный покров сохранялся столь долго, что он все же решил запечатлеть его. Впрочем, возможно, Поль использовал фотографии.

По всей видимости, именно в течение семидесятых годов развивалась фобия прикосновений у Сезанна. Относительно поздних лет эта особенность хорошо документирована, но уже достаточно рано детей Писсарро предупреждали не задевать дядю Поля. В искусстве Сезанна можно найти внутреннее свидетельство, что фобия прикосновений дошла до явственно выраженного уровня около 1875 года. В этом отношении особую важность имеют рисунки с одиноким купальщиком в характерной позе. Поза эта также появляется в двух полотнах Сезанна, близкие жесты есть во многих других его композициях, начиная со столь ранней, как «Весна» из «Времен года» (здесь это просто жест непринужденного изящества, который позднее перерастет в жестикуляцию женщины, предлагающей себя).

В случае с мужчиной — купальщиком — мы имеем дело с жестом одной поднятой руки, в то время как другая опущена книзу. Обе руки вместе образуют своего рода диагональ. Голова повернута в сторону от поднятой руки, а нижняя рука находится примерно на уровне причинного места. Линия обеих рук обладает неким напряжением, знаменуя внутренний конфликт в теле. Серии рисунков с подобной композицией датируются десятилетием между 1875 и 1885 годами. Источником для мужской фигуры в такой позе была картина Милле «Конец

рабочего дня», где крестьянин натягивает на себя куртку, поднимая руку вверх. Картина эта была переведена в гравюру и в таком виде опубликована в 1860 году. Ван Гог также знал эту вещь и точно так же был очарован ею, но его повторение не содержало привнесения нового смысла и нового напряжения. Между 1875 и 1877 годами Поль дважды нарисовал крестьянина, просовывающего руку в рукав; рука в этих рисунках не поднималась, а голова не отклонялась в сторону. Что примечательно, он полностью был заинтересован исключительно самой фигурой человека и его борьбой с одеждой, которая могла быть как одеванием, так и раздеванием. Следы работы или виды поля в этой сцене были полностью опущены. Пейзаж был обозначен лишь грядой холмов и склоненным деревом. В рисунке с купальщиком мы видим, как Поль использовал эту композицию для передачи сцены раздевания в пейзаже.

Нельзя сказать, что именно Милле познакомил Поля с данным мотивом, но его полотно подтолкнуло Сезанна и подвигло его на длинную серию с вариациями. Два рисунка 1873–1875 годов изображают героя в этой позе, но без всяких следов одевания или раздевания. Актер яростно жестикулирует воздетыми и скрещенными руками, а мальчик совершает такие же дикие движения в припадке страха, когда видит вокруг себя собравшихся крыс. Такой жест связывался в сознании Сезанна с крайним возбуждением, с приглашением или ужасом. (Возможно, здесь присутствовали воспоминания о «Чуме в Асдоде» Пуссена, которая поможет нам осознать, насколько образы болезней, заражения, кастрации, смерти были значимы для Поля. Следует вспомнить и о его юношеских стихах с описанием ночных кошмаров.) Ранние картины со схожей композицией имеют фигуры, в которых руки и верхняя часть тела напряжены, а лицо динамически повернуто в сторону. Напряжение сконцентрировано в области шеи, словно голова стремится оторваться от тела и устраниться от бунтующей энергии тела. Весь образ изображает крайнее рассогласование импульсов, особенно несоответствие друг другу церебрального и сексуального элементов личности. Поль сделал множество набросков головы с плечами, понимая, что именно в этой части кроется средоточие его конфликтов. Важно отметить также, что серия рисунков начинается с изображения обнаженного мужчины. Затем Поль все более покрывает фигуру, начиная с набедренной повязки и распространяя одежды в последующих рисунках на все тело. В рисунках иногда эмоциональное напряжение заключено в удлиненных пальцах опущенной руки, которые отстраняются, борясь с искушением, от гениталий, но еще более выразительно и

сильно напряжение выражается в поднятой руке. Ее Поль очерчивал по многу раз, повторяя контур вновь и вновь, придавая ей силу и динамику, словно она стремилась оторваться от низменной сферы своего тела, но этот отрыв оборачивался самопоражением, и вся энергия руки оказывалась изломанной и бесполезной. Подобную руку Сезанн дважды повторял в рисунках. Эта рука, воплощая рассудочный бунт и бегство, нарисована без всякой связи с анатомическими пропорциями и правилами изображения всего тела. Драма всей серии, таким образом, заключена в конфликте между частями одной диагонали — внизу, в болезненном и запутанном колебании между рукой и гениталиями, и вверху, яростном стремлении руки под воздействием склоняющейся к ней головы оторваться вверх.

Внутреннее развитие Сезанна, таким образом, можно суммировать словами Реффа: «Около 1878 года он сумел обратить патетически беспомощную фигуру в образ энергичного действия, что соответствовало его внутренней борьбе. Это возрастание внутреннего напряжения затронуло даже пейзаж… По прошествии пяти лет или несколько раньше Сезанн стал менять интенсивность этого выражения путем повышения роли пространственности и применяя традиционную позу релаксации — сначала в несколько утрированной пропорции, потом в более спокойном и конструктивно оправданном виде. Здесь он достиг наконец чистой и ясной, законченной формы — и не потому, что, как утверждает Вентури, «чисто формальный «мотив» вытеснил более ранний «предмет», а потому, что сама объективность явилась результатом прогрессирующего очищения, в котором изначальное значение почти полностью замаскировано».

Несомненно, что в этих рисунках нам открывается очень важнее личное признание, которое не может не связываться с неполадками, если не просто крахом, телесных сторон его контакта с Ортанс. В соответствии с тем, что нам известно о характере Сезанна, это крушение началось в период, когда родился ребенок. Для столь пугливого и неуверенного в себе человека, как Поль, проблема возобновления отношений подобных тем, какие он имел с женщинами до 1872 года, стояла очень остро. К этому нужно еще добавить страх ответственности за семью и необходимость денежно обеспечить ее. В такой ситуации супружеские отношения с Ортанс должны были увянуть и сойти на нет; Поль оказался предоставлен самому себе, его состояние стало еще более неуверенным, чем до женитьбы. У него остались воспоминания о периоде более или менее легких отношений с женщиной, при невозможности повторять их. Как писал Рефф, в отдельных рисунках можно почти безошибочно

проследить следы одиноких перверсий.

Около 1878 года внутреннее самосознание Сезанна улучшилось. Беспомощная капитуляция перед дисгармонией жизни уступила место сдержанности. Следствием противоборства со своими болезненными проблемами явилось чувство обновленной связи с миром природы. Напряжение больше не концентрировалось исключительно в изогнутых и стесненных телах, что выражало в системе Сезанна безнадежный антагонизм ума и тела, мысли и импульса. Напряжения равномерно растеклись и одухотворили пейзаж. Человек в конце концов является частью природы, со всеми своими скорбями^ затруднениями, с жизнью и смертью. Он вовлечен как часть целого в общий узор холмов, деревьев и облаков; это открытие облегчало остроту его личных жгучих проблем. Тело начало находить в себе внутреннюю согласованность, Поль ожил; отсюда своеобразная двусмысленность его пространства и атмосферы — они очеловечены, тогда как человек оприроден.

Важность этого анализа отнюдь не заключена лишь в том, что он обнажает условия физического существования Поля, его страдания и подавленность своей изоляцией. Этот анализ дает нам также личностный аспект его продвижения в искусстве. Как писал Рефф, «в своем постепенном развитии к монументальной форме, четкой и ясной конструкции без преувеличенно выраженной экспрессии сохранившиеся варианты «Купальщика» с раскинутыми руками типичны для искусства Сезанна периода около 1880 года. Этот процесс наблюдается не во всех предметах изображения, он затрагивает лишь образы каких-то особых действий, вроде этого мотива «Купальщика», который дает возможность проникнуть в тайные переживания; здесь радикальные стилистические изменения сопровождаются столь же глубокими переменами в концепции фигуры, а это в свою очередь отражает изменение в отношении художника к своему телу, к его импульсам и средствам их выражения. Конечно, давно уже было замечено, что этот необычайный рост «покоится на принудительном подавлении части своей натуры, что и прорывается время от времени» (Шапиро), но до этого не было возможности связать подобные проявления с какой-либо специфической темой в его собственной жизни-фантазии».

Таким образом, мы еще раз можем связать то, что было собственной темой Сезанна, с тем, что происходило в то время в мире искусства. В качестве одного из проявлений мятежа против академических ню, писавшихся в классическом окружении, но никогда на море или в обычном пейзаже, можно привести различные способы придания естественности сценам женской

наготы. Женщина могла купаться в реке или пруду — как, например, в работах Делакруа, Курбе, Милле и, позднее, у Моне или Ренуара. Перенеся сцены с обнаженными из мастерских в реальное окружение, художники столкнулись с новыми проблемами — с нарциссизмом, с осознанием собственного тела и его потаенной жизни, с проблемой его контактов с внешними предметами и другими людьми. С одной стороны, эти проблемы были связаны с идеей вольного бродяжничества, со свободой от запретов и уз общества и вольной жизнью на лоне природы. Эту самую идею Сезанн и Золя в юности чувствовали едва ли не осуществленной, бродя по холмам вокруг Экса и безмятежно купаясь. Но, с другой стороны, эта идея имела сильно выраженные эротические аспекты. Тело освобождало себя от связывающей одежды и корсетов, навязанных обществом, и заново открывало свою сущность, свои дремлющие силы и возможности для новой свободы в наслаждениях. («Наши одежды искажают форму, — писал еще Дидро, — ноги стянуты подвязками, тела женщин затянуты в корсеты, наши ноги втиснуты в узкие тяжелые башмаки».) Сбросить все то, что мешает, было одним из способов возвращения к природе, к «натуре», в романтических и реалистических идеях сквозило восхищение обнаженным телом, расценивавшимся как носитель тайны свободы и проникновения в высшую реальность, сокрытую под ложными пеленами общества. В своем «Дневнике» Делакруа записал 5 апреля 1863 года по поводу «Купальщиков» Курбе: «Между двумя этими фигурами существует такой обмен мыслями, который невозможно представить». Купальщика могли использовать и для выражения глубинной свободы чувств в радостном союзе, и для выражения томительного одиночества тела, которое не находит подходящего друга. Поль использовал тему купальщиков в обоих этих аспектах; его борьба заключалась в движении от изоляции к реализации свободы и полных межличностных контактов.

Во многих ранних работах на тему купания основной упор сделан на неудачу попыток обрести свободу в наготе. В одной из них мужчина прижимает одну руку к телу, а другую, вытянутую, закинул за голову; создается впечатление, что он боится обеих своих рук. В другой картине сидящая обнаженная женщина плотно свела вместе ноги, а руки сплела за своей головой, будто с усилием сдерживает их. Несомненно, что в подобных работах нам приходится наблюдать довольно явно боязнь аутоэротизма.

Эти наши открытия имеют не только личностный аспект, их значение намного больше. Напряжение мучающегося тела, воюющего с самим собой, дает нам важный ключ к напряжению и

взволнованности, которые искажают или просто модифицируют образы неодушевленного мира в картинах Сезанна подобно тому, как это происходит с телами мужчин и женщин. Он пытался выработать способ выразить родство людей и вещей, например, в серии рисунков, сделанных в 1880–1905 годах, в которых округлые сосуды уподобляются обнаженной натуре. Поль рисовал предмет в одном ряду с обнаженной фигурой. Например, изображение экзальтированного актера у него дополняется или уравновешивается изображением бокала вина той же высоты. Позади одного из ранних купальщиков нарисован стакан той же ширины. Рядом с другим расположился большой кувшин, а может быть, воронка. Над наброском с поднятой рукой, переданной экспрессивной серией грубых штрихов, Сезанн изобразил сахарницу с ручками и крышкой, чьи формы напоминают органические. (Любопытно, что в провансальской пословице горшок и крышка уподобляются мужчине и его жене: «Всякий горшок найдет свою покрышку» — «Chasque toupin trovo sa cabucello».) Особенно сильно Сезанна волновали соответствия сосудов или прочих пустых вместилищ человеческим формам. (Известно, что в одном из ранних эскизов к «Завтраку на траве» Сезанн использовал высокую круглую шляпу и воронку в качестве эмблем противоположных полов.) И по мере того, как его искусство делалось более зрелым, Поль переносил в образы природы то напряженное, мятущееся, противоречивое, что он ощущал в своем теле. И в предметах натюрмортов, и в более крупных объектах природы Поль находил отражение своего собственного внутреннего динамизма. Таким образом, то, как Сезанн определял все предметы и естественные формы, его «реализация», как он сам говорил, было связано с его внутренними переживаниями и страхами, с его потерями и обретениями. Эмоции всегда имеют свою органическую или физическую основу, настоящее произведение искусства всегда покоится на фундаменте эмоций. Начиная с 1875 года Поль решительно и со всей остротой обратился к своему внутреннему миру, он мог бы легко сломаться от внутреннего напряжения, и действительно, борьба за то, чтобы победить внутреннюю противоречивость и разнонаправленность, была чрезвычайно сильной. Постепенно Сезанн выбирался из нее, используя элементы, заимствованные у Делакруа, Курбе, Домье, Мане, Писсарро, Моне, для выражения своего собственного личностного видения.

Как все эти соображения конкретно выражались в пейзажах и фигурных композициях того времени? Мы уже видели — в двух вариантах «Битвы любви» (около 1877 года) Сезанн достиг

наибольших успехов в изображении человеческих фигур в действии (борющиеся любовники) и во взаимодействии с пейзажем. В этих композициях было, пожалуй, наивысшее развитие линии Делакруа в его творчестве. После «Битвы…» он почти полностью оставил попытки изображения любовных объятий и посвятил себя изображению купальщиков — мужчин и женщин — по отдельности. Эта перемена второй половины семидесятых годов отражала также прекращение «ученичества» у Писсарро. Поль опасался превратиться в поверхностного подражателя манере импрессионистов и начал придавать больше значения массе и ритму объектов. С 1877 года его работы стали сильно отличаться от картин Писсарро.

Сущность поворота 1877 года заключалась в том, что передача атмосферы в духе импрессионистов уступила интенсивному локальному цвету. Цвет приобрел своего рода автономность, а форма словно бы стала служить ему и поэтому упростилась и стала более плоской. В натюрморте из Лувра холодный желтый цвет дрожит, стремясь выйти за контуры яблок и преобразовать их форму. Этот цвет порождает через полутона множество соответствий в порядке хроматической прогрессии, которая доходит почти до черного через серовато-синий и темно-синий оттенки. Картина является тщательно согласованной структурой красок, эта структура была сущностью открытий Сезанна в 1877 году. Луврский натюрморт был, пожалуй, одной из первых работ этого периода — в последующих картинах отдельные точечные мазки, характерные для импрессионистического метода, также больше не появлялись. Исполненный мастихином «Пруд в Они» послужил необходимой ступенью в этом процессе. В других картинах, написанных кистью, формы также моделированы с помощью угловатых мазков чистой краски, наложенной на упрощенные, схематизированные контуры.

Таким образом, 1877 год был тем временем, когда Поль решительно собрал воедино все свои цели и стремления и сумел достичь целостного личного стиля. Освобождение цвета, которому его научили импрессионисты, стало служить его собственным целям. Теперь он уже не нуждался в чьих-либо новых уроках или влиянии. Что-то он мог еще позаимствовать у Ренуара, но это не было уже сколько-нибудь существенным.

В 1878 году, который Сезанн провел на юге в непрестанных столкновениях с отцом, к его системе прибавилось новое достижение. Он начал работать параллельными мазками внутри каждой пространственной зоны; в течение пяти лет, начиная с 1879 года, он пользовался почти исключительно этим способом,

который позволил ему подойти к проблеме решения глубины пространственных планов, уходящих вдаль или приближающихся вперед. Благодаря особому мазку эта глубина решалась в основном цветом.

Можно найти множество комментариев по поводу использования планов в живописной системе Сезанна. Бернар приводит следующие слова художника:

«Я вижу планы, громоздящиеся один на другой… Цветовые планы! Вот чего Гоген так никогда и не понял. Он не понимал меня. Я же никогда не одобрял и никогда не принимал этот недостаток объемности и градации цвета. Гоген был не художник, он не написал ничего, кроме китайских картинок».

Главное для Сезанна заключалось во взаимосвязи планов, которую он передавал посредством динамически меняющегося цвета. Форма при этом не теряла своего значения, но она осмыслялась одновременно и объемом, и очертаниями, а также тем напряжением пространства, которое получалось в результате связи с другими объектами. Пространство становилось полем действия силы, оно переставало быть конструкцией из нескольких разрозненных геометрических тел. Внутреннее соотношение сил, действующих в пространстве, определялось воздействием цвета — цвета, обозначавшего планы.

Новая система трактовки цвета вела в свою очередь к системе модификации формы, которая в полной мере проявилась в натюрмортах. В них мы видим кривые линии и объемы фруктов, бокалов, блюд и всего прочего, мягко выраженные заливками цвета; «искажение» в данном случае будет слишком сильным словом. Говоря о «заливках цвета», мы в то же время говорим здесь о движении и взаимодействии форм, о проницающем все ритме, в котором форма и цвет сплавлены воедино и в котором уравновешенность и неуравновешенность, симметрия и асимметрия связаны с активностью глаза и руки, охватывающих всю сцену во всей ее полноте и позволяющих изображаемому как бы самостоятельно «становиться» на полотне. Это «становление» трудно выразить словами, но оно лежит в основе эстетики Сезанна. Можно, пожалуй, приблизиться к пониманию того, что это такое, сказав, что художник не имел дела с законченным, миром, стоящим на своем месте прочно и неизменно. Его тайный мир весь полон тайными неожиданностями роста и движения, изменений и распада, и вслед за тем новых импульсов к новому динамическому единству и уравновешенности. Каждая картина оказывается движением от симметрии к асимметрии и от асимметрии к симметрии. Хотя позже Сезанн возражал на попытки Жеффруа связать импрессионизм с теми областями

науки, где появились новые концепции об изменениях и движении, можно тем не менее заметить важную связь между его борьбой за «реализацию» в искусстве и теми идеями, которые еще только зарождались в тогдашней науке. После открытия второго закона термодинамики Спенсер обнаружил во всем тенденцию к равновесию; Фехнер предположил, что всякая система эволюционирует от нестабильности к стабильному состоянию; Петцольд придавал большое значение этому принципу. Майер предположил, что нестабильность указывает на наличие разных сущностей, которые он назвал силами; Мах обратил внимание на идеи Мейера и провозгласил, что «без различий» ничего не происходит. Он попытался показать, что определенные классы в стабильных системах должны непременно обладать элементами пространственной симметрии. Маллар в 1880 году заметил, что «тенденция к симметрии является одним из самых главных законов неорганического мира». Затем в 1884 году Пьер Кюри сделал новый решительный шаг в формулировании этих закономерностей. «То, что необходимо (для наличия некоего физического феномена. — *Дж. Л.*), так это то, чтобы отсутствовало определенное количество симметрии. То, что образует явление, — это асимметрия».

Есть глубокий смысл в том, что работа Сезанна может быть проиллюстрирована этими естественнонаучными принципами. И подобно тому, как Поль открыл новый мир цвета и формы, который никто после него толком не сумел развить далее, так и идеи Кюри все еще полностью не впитаны физиками XX века.

В этих строках мы попытались проследить сущность системы Сезанна, заключавшейся во взаимодействии пространственных планов, выраженных цветом и формой, как поля действия сил симметрии и асимметрии. Мы видели, что он работал исходя не из неких абстрактных представлений о живописи, а путем проникновения в действительное цветовое пространство вокруг, улавливая его напряжения, внутренние притяжения и отталкивания. Сезанн подходил к своему мотиву как к живой системе.

Позже он сделал Ренуару следующее замечание об изменении использования цвета на переходе от своих ранних работ к зрелым: «Мне понадобилось около сорока лет, чтобы понять, что живопись — это не скульптура». Ренуар объяснял это так: «Имелось в виду, что сначала Сезанн думал, что может выразить эффекты моделирования объема посредством черного и белого, и насыщал свои полотна красками, чтобы создать, насколько возможно, впечатление скульптуры. Позже наблюдение природы привело его к убеждению, что работа живописца заключается в

таком использовании красок, что если они наложены быстро, это создает полный эффект». Но между двумя этими подходами существует связь. Желание добиваться пластического скульптурного впечатления посредством живописи было связано со стремлением передать действительность как можно более непосредственно. Когда Поль отказался от этого метода и перешел к созданию образа цветом и формой, он не оставил свою мечту о законченной, конкретно воссозданной вселенной. Для этого он писал изменчивые взаимосвязанные планы, создавая их цветовой текстурой и объединяя в чувственно ощутимый континуум.

Мы лучше поймем, что означала внутренняя система равновесия и неуравновешенности в комплексной ритмической структуре его работ, если посмотрим, например, на великолепную, совершенную картину этого периода — «Вид Медана». В этой композиции берег, дома и деревья расположены строго фронтально к плоскости картины, соответственно в ней преобладают вертикальные и горизонтальные линии. Поскольку диагонального направления в композиции практически нет, все детали изображения выглядят словно поставленными друг на друга. С тем чтобы достичь ощущения пространства, художник должен был полностью сосредоточиться на воздушных эффектах, выраженных при помощи локальных цветов, а также путем изменения интенсивности цвета. Краски наложены параллельными диагональными мазками разной толщины. Все формы образованы сетью мазков, и в то же время вертикально-горизонтальная структура объединяет всю композицию. Чувствуется глубокое напряжение между структурой и составляющими ее элементами; жизнь природы схвачена в один момент, и в то же время присутствует отражение энергий, которые осуществляют движение из прошлого в настоящее и будущее. «Структурная решетка» никогда не сильна настолько, чтобы трансформировать энергии, которые заставляют контуры изгибаться и дрожать, в структуру полностью абстрактного типа. Сезанн работал, скорее, в организации направления энергий, а не их уничтожения. В разрешении конфликта между «структурной решеткой» и отступлением в глубину Сезанну помогали его краски, а именно синяя, потому что в его сознании синий цвет соответствовал глубине пространства и воздуха.

В то же время глубокое понимание природы и чувство оптического «натяжения» между формами помогало Сезанну застраховаться от изображения серии отдельных уровней, разделенных прямыми линиями. В основе его разметки лежало чувство ритма. В то время, когда он рисовал одну часть, он

постоянно держал в уме все остальные фрагменты композиции.

Конфликт между структурой и глубиной цвета больше, чем что-либо иное, придал работам Сезанна качество длящегося времени-процесса, того самого качества, которое еще только Тёрнер, единственный из художников, сумел обрести. Жизнь природы приходит и уходит, но всегда сохраняется и не прерывается. Настоящий момент включает и прошлое, и будущее, он определяется всей полнотой их напряжений, ритмов, направлений, симметрии и асимметрии. Потребность достичь особого вида всеобщности и привела к методу Сезанна «писать все сразу». Не могло быть и речи о подготовительной работе вчерне и последующих уточнениях. Каждый мазок видоизменял напряженность цвета и формы, поэтому Сезанн должен был работать, постоянно держа в уме весь холст, открывая в нем пространство-время во всей полноте их внутренних связей. Отсюда происходит и в этом заключается его напряженная вовлеченность в процесс живописи и его творческая концентрация. «Эта пластическая согласованность должно чувствоваться во всей поверхности холста».

Конечно, тот факт, что Сезанн обычно работал подолгу перед моделью и незаметно для себя менял время от времени свою точку зрения, каким-то образом сказывался на окончательном эффекте. Можно говорить, как это делают некоторые исследователи, «о запутанных взаимосвязях форм, которые видятся с меняющихся точек пространства и в разное время. Посредством введения изменчивости, через многочисленность взглядов, оставленных на поверхности картины, картина становится свидетельством постоянного присутствия, длящегося настоящего». Но мы не можем свести определение просто к констатации меняющейся точки зрения, которая, по сути дела, была производной от метода работы Поля, переделывающего сцену по многу раз. Он сам всегда старался сохранять одну и ту же позицию, соответственно угол зрения.

Можно увидеть ясные черты сходства между взглядами Поля и философией Бергсона, которая возникла как раз одновременно с периодом его зрелого творчества. Особенно это проявляется в подчеркивании роли и вездесущего характера изменчивости, а также роли конкретной природы в интуитивном проникновении в реальность сразу во всей ее полноте. Но система Бергсона имела свои собственные иллюзорные абстракции, поэтому кажется более плодотворным подчеркнуть связь между кризисом в физике, который был все еще не разрешен, что полностью проявилось в приведенном нами замечании Кюри по поводу асимметрии,

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
НОВЫЙ КРИЗИС

Глава 1
Затишье перед бурей
(1880–1883)



От 1880 года сохранилось восемь писем к Золя. В феврале Поль был все еще в Мелене. Золя прислал другу «Нана», и тот «набросился на нее». «Это прекрасная книга, но я боюсь, что газеты сговорились и не напишут о ней. В тех трех маленьких газетках, которые я покупаю, я не видел ни статьи, ни информации. Это неприятно, ибо означает или отсутствие интереса к искусству, или нарочитое стыдливое замалчивание известных сюжетов». Здесь Поль вкладывал в свои строки представление о себе самом, потому что на самом деле роман Золя вызвал множество откликов. Поскольку «Нана» начала выходить выпусками в «Вольтер» в октябре 1879 года, роман получил большую известность, о нем было много объявлений, его рекламировали газетчики на бульварах, о нем даже распевали песенки со словами «Ах, Нана, Нана, весталка с площади Пигаль». «Это стало навязчивой идеей, просто ночным кошмаром», — писал Сеар. Когда 15 февраля роман появился отдельным изданием, в первые 24 часа было распродано 55 тысяч экземпляров. (Мане позже написал полотно «Нана», а Поль сделал грубый набросок картины, в которой тема Олимпии переходила в тему Нана. Похоже, что он имел в виду работу Мане, но вместо героини Мане, которая представала перед зрителем в нижней юбке, Поль изобразил полностью обнаженную модель.)

Двадцать пятого феврале Поль через Золя передавал благодарность Алексису за присланную книгу последнего, по-

видимому, имелась в виду «Конец Люси Пеллагрен». В том же письме Сезанн сообщал, что Валабрег опубликовал прелестную книгу «Маленькие* парижские поэмы», а также спрашивал о нападках на Золя феминистки мадемуазель Дерэме. В марте Поль вернулся в Париж. 1 апреля он написал письмо с улицы Уэст (на этот раз он поселился в квартире на шестом этаже в доме № 32). Там он зажил тихой жизнью. Временами Сезанн встречался с друзьями — с Танги, Золя, Гийоменом или Кабанером (который к тому времени сделался музыкантом в кафе на Арк де л а Мотт-Пике), иногда Поль ходил в Лувр. В своей мастерской он писал натюрморты или автопортреты. Испытывая недостаток в моделях, а попросту страх перед ними, он использовал для работы свои собственные старые наброски и всячески сопротивлялся попыткам Золя вытащить его куда-нибудь, ненавидя званые вечера и чужие лица. Золя однажды все-таки привел Поля в салон к своему издателю Шарпантье, где была масса знаменитостей, в другой раз Поль уже наотрез отказался идти туда, хотя Шарпантье держался вполне приязненно. Возможно, примерно в это время Золя приглашал Поля на вечера в своей большой квартире на улице Булонь. Поль являлся в затрапезной рабочей одежде и умудрялся подавать себя наихудшим образом, отпуская замечания: «Здесь, пожалуй, жарковато, не правда ль, Эмиль? Ты не будешь возражать, если я сниму пиджак?» — и тут же стаскивал с себя одеяния посреди гостей, восседавших в вечерних костюмах. Подобные проявления не могли расположить к нему мадам Золя, но сведениями о том, что сам Золя был недоволен, мы не располагаем.

Поль узнал от Гийомена, что в галерее на улице Пирамид открыта выставка импрессионистов. «Я ринулся туда и наткнулся на Алексиса. Доктор Гаше пригласил нас обедать, и я не отпустил Алексиса пойти к тебе засвидетельствовать свое почтение. Можем ли мы напроситься на обед к тебе в субботу вечером?» Поль подписал письмо: «с благодарностью, твой старый товарищ по коллежу 1854 года». Его снова не пропустили в Салон, и 10 мая он направил Золя копию письма Ренуара и Моне, адресованного министру изящных искусств. В этом письме шла речь о разрешении в следующем году выставки импрессионистов во дворце Елисейских полей «в достойных условиях». Их работы были приняты в последний Салон, но развесили их очень плохо. Поэтому художники через Сезанна просили Золя опубликовать их письмо в «Вольтер» с комментарием. Поль накануне услышал о смерти Флобера и в своей обычной манере сопроводил просьбу извинениями. «Какое бы решение ты ни принял по поводу этой просьбы, оно ничем не повлияет на хорошие отношения между

нами». Золя согласился и написал несколько статей под названием «Натурализм в Салоне», хотя это было не совсем то, чего от него ждали импрессионисты. Статьи были опубликованы в «Вольтер» 18 и 22 июня 1880 года.

Золя обвинял выставочный комитет в плохой развеске картин Моне и Ренуара и провозглашал, что Писсарро, Сислей и Гийомен следуют путем Моне, показывая природу «в ее реальном солнечном свете и не боясь самых невообразимых эффектов цвета. Мсье Поль Сезанн, который по-прежнему бьется с техническими проблемами, ближе, пожалуй, к Курбе и Делакруа». Но далее Золя писал, что в целом группа не обрела еще зрелости. «Ни один художник из их объединения не выработал еще сильной и определенной новой формулы». Они все, продолжал Золя, «предтечи, настоящий гениальный художник еще не родился». Импрессионисты, по его мнению, «были все еще не на уровне поставленных ими самими задач, они продолжали запинаться, не в силах сказать настоящее слово». Но, заключал Золя, «влияние импрессионистов велико, ибо только им принадлежит возможная эволюция в живописи, они устремлены в будущее».

Это утверждение обычно используют, чтобы показать невосприимчивость Золя к живописи, но, в сущности, оно толком не понято. Если бы даже Золя писал эти строки, имея в виду позднего Моне, он все равно сказал бы то же самое. То, чего он жаждал, было ключом импрессионистов к новой полноте и правдивости в передаче света и цвета, которые надлежало использовать для изображения полноценного видения жизни, видения, способного отразить всю глубину и сложность человеческих характеров, все взаимодействия людей во всем их богатстве и разности переживаний. Оборачиваясь в прошлое, он мог сказать, что попытку такого широкого охвата темы предприняли Делакруа и Курбе, которые были, кроме всего прочего, прекрасными мастерами техники. Мане также искал способы воплотить всю полноту жизненного процесса, но ему недоставало глубины проникновения и силы. Теперь уже немало новых живописцев сделали множество блестящих открытий и вышли на новый интересный уровень, но в конечном счете их технические достижения были более важны, чем созданные образы. Проникновение в реальный мир в его человеческой наполненности было довольно слабым. Даже Ренуар с его любовью к жизни не мог охватить тему так широко, как то представлялось в идеале Золя; по его мнению, не было искусства, способного выразить человека и природу столь же глубоко и всесторонне, как искусство великих венецианцев, как искусство Рубенса, Рембрандта или других старых мастеров. Поэтому в

критике Золя наиболее высокое место уделялось Сезанну, который бился за то, чтобы продолжить великую традицию на основе импрессионистических нововведений, хотя и он все еще не мог полностью воплотить свою цель.

К такой точке зрения Золя постепенно двигался уже некоторое время. В июле 1879 года его статья появилась в петербургском «Вестнике Европы», ее перевод был опубликован в скором времени в парижском «Политическом и литературном обозрении» (а на следующий день перепечатан в «Фигаро»). О Мане было сказано, что он истощил свой талант в бесплодной работе, а относительно импрессионистов говорилось, что «все эти художники довольствуются весьма немногим. Они ошибочно отвергают основательность картин, требующих длительного размышления. Вот почему можно опасаться того, что все, на что они способны, — это указать дорогу великому художнику будущего, которого ожидает весь мир». Золя тут же написал Мане и заявил, что перевод был неточен и чересчур заострен и что в течение тридцати лет и во Франции, и в России он всегда отзывался о художнике с «большой симпатией». Но в свете его последующих статей 1880-х годов видно, что общий тон статьи в «Вестнике Европы» был понят правильно. Тем не менее в прошлом Золя отдал немалую дань импрессионистам: «Их считали записными шутниками, шарлатанами, дурачащими публику… в то время как они были, напротив, строгими и сдержанными наблюдателями. Почему-то всегда ускользало из поля зрения то, что все эти мятежники были бедными людьми, умиравшими от тяжелой работы, в нищете и болезнях. Они были мучениками своих взглядов».

Поль полностью соглашался с тем, что говорил Золя, он дважды благодарил его за статью. К этому времени он уже осознавал то, что позже объяснял как отсутствие в «группе импрессионистов предводителя и идей». Однако в те дни он хотя и отказывался выставляться вместе с импрессионистами, все еще чувствовал себя участником их объединения. Это именно Поль ввел выражение «истинные импрессионисты». 19 июня он в письме поблагодарил Золя за отклик писателя по поводу просьбы Моне и Ренуара, там же Поль выражал благодарность «за кучу тряпок», которые ему дала мадам Золя. Тряпки эти, надо полагать, требовались Полю для вытирания кистей и предохранения себя, насколько это было возможно, от красок во время сеансов. «Каждый день я хожу за город поработать немного». В этом же письме Сезанн писал о своем желании приехать в Медан к Золя. «А если ты не боишься, что я задержусь у тебя слишком надолго, — писал он, — я захвачу небольшой

холст и напишу этюд, конечно, если ты не против». В числе прочих новостей Поль упоминает «прекрасную выставку» Моне у Шарпантье, а также свою встречу с Солари. «Завтра я схожу к нему, он заходил ко мне трижды, но все не заставал меня дома. У него все не ладится. Он никак не может заставить фортуну повернуться к нему лицом. А сколько счастливчиков добиваются успеха без особых трудов… Но таков человек, я же со своей стороны благодарю Господа за отца небесного…» Насколько можно судить, здесь Поль говорит о Солари, который, несмотря на испытания, не теряет присутствия духа, это и есть истинный человек. А мысль о неудачливом художнике заставила его подумать о себе, и он добавил иронический комментарий об отце небесном, который лучше земного отца — символа мира бессердечной погони за успехом и воплощением преуспевающих земных властей.

Четвертого июля Поль был еще в Париже, в письме от этого дня он выражал удивление по поводу молчания Золя. «Естественно, я не собирался стеснять тебя». От своего имени и от имени собратьев-художников он выражал благодарность Золя за статьи. В этом же письме Поль делится с Золя некоторыми новостями — Моне продал несколько картин, а Ренуар получил ряд хороших заказов на портреты.

В следующем письме без даты (проставлен день недели — суббота) Поль благодарит Золя за присланный экземпляр книги «Вечера в Медане», сборник шести рассказов писателей Меданской группы — Золя, Мопассана, Сеара, Энника, Алексиса, Гюйсманса. Письмо подписано: «Всеми чувствами твой, провансалец, в ком зрелость не опередила старости». Зная, как легко можно было задеть Сезанна, мы вправе предположить, что в этой подписи выражается обида по поводу замечаний Золя в «Вольтер». Я уже стар, говорит он, когда же должна прийти пресловутая зрелость, которую все ждет Золя? Обида здесь смешивается с горечью.

Двадцать восьмого октября Поль писал о получении письма Золя, которое ему принес Солари. Из газеты Поль узнал, что умерла мать Золя и что Золя должен был поехать в Экс, поэтому его прогулка в Медан не состоялась. В конце Поль писал: «Я к твоим услугам и сделаю все, что только тебе будет нужно. Я хорошо понимаю твое горе, но надеюсь, что твое здоровье все же не пошатнется, как и здоровье твоей жены».

В июле и августе Поль провел несколько недель вместе с Золя, который 22 августа писал Гийме: «Поль все еще со мной, он много работает». Нет никаких намеков на то, что ему было нехорошо в Медане, куда Золя пригласил его с чувством и

тактично и где, так же как и в парижской квартире Золя, Поль мог видеть свои картины на стенах рядом с полотнами Мане, Моне, Писсарро и Коста. Золя не обращал внимания на удивление посетителей по поводу его коллекции. Поль, несомненно, не любил некоторых из гостей Золя, которых тот терпел из-за деловых соображений. Среди них был, например, Бюснаш, циничный толстяк, который плодовито сочинял оперетты и мелодрамы, он, в частности, переложил для сцены «Нана» и «Западню». Передают, что Поль брюзжал: «Когда я был у Золя, приехал великий человек. Бюснаш! Рядом с ним всякий другой перестает что-либо значить». Ясно, что Поль чувствовал себя неуютно в такой компании. Золя воспринимал своих разношерстных гостей с улыбкой, ему были нужны многие знакомства, он был уже ведущим писателем, в то время как Поль чувствовал, что он еще никто. Однажды Поль писал мадам Золя в саду, за чайным столом. Как обычно, он считал, что все выходит не так, как нужно, и чертыхался про себя, но все же достаточно громко, чтобы она слышала. В это время пришел Гийме и что-то шутливо заметил. Поль переломил кисти, проткнул холст и, потрясая кулаками, ушел. В другой раз, когда объявили о приезде Бюснаша, Поль покинул Медан и отправился в Живерни, где он поведал Моне о своем бегстве без особенной горечи.

С острова на Сене, куда он добирался в лодке Золя под названием «Нана», Поль писал вид Медана с замком с маленькими слуховыми окошками (который, как следует из нижеприведенного рассказа Гогена, и был домом Золя):

«Сезанн написал яркий пейзаж с ультрамариновым фоном, с темной зеленью и охрой цвета шелкового абажура. Деревья были написаны стоящими в ряд, сквозь их ветви виднелись сверкающие желтые пятна на известняковой стене. Изломанные мазки зеленым веронезом обозначали пышную листву сада, а заросли фиолетовой крапивы на переднем плане дополняли оркестровку этой простой поэмы.

Шокированный таким зрелищем и весьма самодовольный некий прохожий воззрился на то, что он полагал достойной жалости мазней дилетанта, и с учительской улыбкой обратился к Сезанну: «Вы занимаетесь живописью?»

«Да, но, к сожалению, очень мало».

«О, я вижу это. Кстати, я бывший ученик Коро, и, если вы позволите, я несколькими мазками попробую выправить для вас эту картину. Валеры, валеры — вот что важно».

И этот вандал бесстыдно нанес несколько мазков на сверкающий холст. Грязные серые пятна покрыли восточные шелка. Сезанн воскликнул: «Мсье, вы счастливец. Когда вы

пишете портрет, вы, наверно, накладываете блики на кончик носа точно так же, как и на ручки кресла». Он взял свою палитру и счистил ножом всю грязь, которую нанес тот господин. Потом в наступившей тишине он испустил чудовищно громкий звук и, повернувшись к господину, заметил: «Какое облегчение».

Гоген купил эту картину, вероятно, у Танги, а историю он мог слышать от Писсарро или самого Сезанна.

Поль вернулся в Париж в конце августа. Теперь он жил сам по себе и в «Новых Афинах» появлялся нечасто. Его редкие приходы в грубой рабочей одежде вызвали замечание Дюранти: «Это были опасные демонстрации». Как обычно бывает, легенды оказались живописнее фактов. Джордж Мур, который часто бывал в «Новых Афинах» в 1879 году, писал в воспоминаниях:

«Не помню, чтобы я когда-нибудь видел Сезанна в «Новых Афинах». Он был слишком грубым и диким созданием, в Париже появлялся редко. Мы часто слышали о нем — его время от времени видели в пригородах, где он расхаживал по холмам в своих огромных солдатских ботинках. Так как никто не проявлял ни малейшего интереса к его картинам, он оставлял их прямо в полях. Было бы неверным сказать, что у него не было никакого таланта, но если целью Мане или Моне и Дега была живопись, то каковы были намерения и побуждения Сезанна, боюсь, было неясно даже ему самому. Его работы можно было описывать как анархию в живописи, как искусство в помраченном сознании».

12 апреля 1881 года Поль написал Золя письмо, в котором просил его сделать небольшую вступительную заметку к распродаже картин попавшего в большие затруднения Кабанера, «как ты это сделал для распродажи Дюранти». (Дюранти, родившийся в 1833 году, умер в 1880-м.) В собрании Кабанера были картины Мане, Дега, Писсарро и самого Сезанна; Золя согласился написать вступительное слово и спрашивал Поля, в каких выражениях ему лучше упомянуть о затруднениях владельца. Поль переслал это письмо Дюре. 7 мая он жил на Ке де Потюи в Понтуазе, куда приехал за два дня до этого. Оттуда Сезанн написал Золя, что еще не видел Франка Лами, одного из организаторов распродажи. В том же письме Поль сообщал, что получил от Гюйсманса и Сеара и от самого Золя последние книги. По поводу Сеара Поль заметил, что он им «очарован, его книга очень занимательна, не говоря уже о том, что там много интересных мыслей и наблюдений». За знакомство с этими замечательными людьми он выражал Золя благодарность. В конце Сезанн написал: «Я слышал, что мадам Бельяр очень больна, всегда огорчительно узнать о неприятностях симпатичных людей».

Шестнадцатого мая Поль написал Шоке, что у картины размером 40, которую Танги должен был передать собирателю, нет рамы. Накануне Поль видел Писсарро, Ортанс и Поль-младший находились при нем.

Двадцатого мая в письме Золя Поль снова касался распродажи Кабанера и выражал далее намерение отправиться пешком в Медан. «Не думаю, что эта нагрузка не для меня». В этом же письме Поль сообщал о «маленькой неприятности»: «Сестра и зять собираются в Париж, и насколько я знаю, с ними приедет его сестра, Мари Кониль. Представь себе, как я буду водить их по Лувру и другим картинным галереям».

Писсарро по-прежнему сильно нуждался. Ему перевалило за пятьдесят, голова и борода его побелели. Он никак не мог добиться успеха, но у него не было зато обидчивой горечи Поля, хотя не было также и яростного бойцовского духа в битве за обретение более глубокого синтеза. Оба художника часто писали вместе. Поль писал виды деревни Сержи, мельницу в Ла Кулев и своими маленькими мазками продвигался помалу к компактной и ритмической форме.

Доктор Гаше, который жил в Овере, переживал тяжелую полосу. Его жена умерла шесть лет назад, и за детьми и домом смотрела гувернантка. В 1879 году Гаше попал в железнодорожную катастрофу и, несмотря на то, что был ранен сам, самоотверженно оказывал помощь другим пассажирам. В знак признательности железнодорожная компания назначила его своим врачом на участке Эрблэ-Овер, так что он мог проводить три дня в неделю в деревне.

В июне 1881 года Поль работал «мало и довольно вяло». Он читал в это время «Экспериментальный роман» Золя и в письме к писателю хвалил очерк о Стендале. По приезде в Париж Поль обнаружил в своей квартире книгу, присланную Родом. «Она легко читается, я ее всю уже проглядел». Поль просил у Золя адрес Рода, чтобы послать тому благодарность за книгу.

В июле до Поля дошли известия о дуэли Алексиса с Дельпи. Этот журналист оскорбительно отозвался о писателе и на поединке ранил его. «Как всегда, правое дело потерпело поражение», — заметил Поль. В этом же письме он сообщил, что приедет в Париж в начале августа. Пятого числа в следующем письме Сезанн писал о том, что видел Алексиса и одновременно получил письмо Золя, и, таким образом, узнал о том инциденте с разных сторон. Далее Поль сообщал о том, что какие-то препятствия помешают ему съездить в Медан до октября, но к этому сроку он обещал уехать из Понтуаза и съездить ненадолго в Экс. Золя в начале осени отправился в Гранкан неподалеку от

Шербура, где провел месяц или два, предаваясь морским купаниям. 15 октября 1881 года Поль написал ему, что приближается время его возвращения в Экс, а перед тем ему бы хотелось повидать Золя. Он полагал, что из-за плохой погоды Золя уже вернулся из Гранкана, и собирался приехать к нему 24—25-го числа. 5 ноября Золя писал Косту: «Поль провел у меня около недели. Сейчас он отправился в Экс, где вы, конечно, сможете повидаться». Байль, замечал он, находится на пути к успеху, достигаемому с помощью богатой жены, он стал уже крупным фабрикантом, производящим очки и бинокли, его предприятие снабжало военное министерство.

На юге Поль перебрался из Экса в Эстак. Отец перестал наконец докучать ему. В том году в «Понтуазско-Оверский лагерь» явился новый рекрут, художник-любитель Гоген, которому было тогда около тридцати трех лет. Он был столь предан живописи, что из сорока тысяч франков дохода, который он имел в качестве банковского служащего, около пятнадцати тысяч тратил на картины. Поль с подозрением отнесся к его едкому языку и не мог быть доволен письмом, которое показал ему Писсарро после отъезда богатого молодого человека. Гоген писал в нем: «Нашел ли Сезанн точную формулу, которая пригодится всем? Если он нашел рецепт, как сжать повышенную выразительность своих ощущений в одном-единственном приеме, прошу Вас, дайте ему какое-нибудь гомеопатическое лекарство, чтобы он проговорился во сне, и поспешите в Париж рассказать нам». Из этого письма следует, что Поль в это время часто употреблял выражение «ощущение», чтобы обозначить то, чему он следовал, Гоген к этому отнесся скептически, хотя и был заинтересован. Говоря о гомеопатических лекарствах, Гоген имеет в виду, скорее всего, доктора Гаше, который пользовал Поля. Сезанн был приверженцем этого метода, особенно в старости, когда регулярно проходил курсы гомеопатического лечения.

В том же 1881 году вышел посмертно роман Дюранти «Страна искусств», в котором молодой художник ходил с визитами к разным живописцам в мастерские. Поль фигурировал в этом романе как Майобер.

«Подойдя к двери, я услышал внутри попугая. Я позвонил. «Войдите», — закричали за дверью с каким-то странным акцентом. Мне сделалось тяжко, потому что я вдруг подумал, а не жилище ли это сумасшедшего. Я был совершенно смущен и подавлен и личностью, и самим местом. Художник был лыс, с огромной бородой; он выглядел одновременно и старым, и молодым. Подобно своей мастерской, Майобер был неописуем и грязен. Он радушно приветствовал меня, сопроводив восклицания

улыбкой, характер которой я не смог определить, — она была и хитрой, и простодушной. В глаза мне сразу бросились огромные холсты, развешанные по всем стенам. Колорит их был столь ужасен, что я остановился в оцепенении. «О-о, — сказал Майобер своим гнусавым выговором, — мсье является любителем живописи? Это мои маленькие тряпки для очистки палитры», — добавил он, указывая на самые гигантские холсты.

В этот момент попугай закричал: «Майобер — великий художник!»

«Это мой художественный критик», — заметил художник с обезоруживающей улыбкой…

Затем он увидел, что я с любопытством уставился на большие аптекарские банки с сокращенными латинскими надписями на них: «Tuisqui. Aqu. Still. Ferrug. Rib. Sulf. Cup». «Это мой ящик с красками, — сказал Майобер. — Я докажу всем, что достигну настоящей живописи с этими лекарствами, тогда как другие даже с прекрасными красками не смогут родить ничего другого, кроме лекарств». Мои глаза были прикованы к огромной картине, изображавшей возчика угля и бакалейщика, которые чокались бокалами, стоя перед обнаженной женщиной, над чьей головой было написано «Сотрудничество». Я называю эти обнаженные фигуры возчиком угля и бакалейщиком лишь потому, что сам Майобер обозначил их именно так, один из мужчин был белого цвета, другой — коричневого. Все три фигуры были колоссального размера, в два натуральных роста. Они были написаны на совершенно черном фоне, в месиве широких извивающихся мазков, среди которых зелень, прусская синяя и серебряно-белая вели между собой настоящую войну. Огромные глаза с застывшим взором таращились с каждого лица. Однако одна рука, кусочек бедра или колено были написаны с настоящей силой. «Это выражение цивилизации, — сказал Майобер. — Мы должны удовлетворять философов, которые вечно вопят против нас».

Далее мое внимание привлекла серия портретов, портретов без лиц. Головы представляли собой переплетение мазков, из которых нельзя было уловить никаких черт. Тем не менее на каждой раме было обозначено имя, часто столь же странное, что и сама живопись: Кабладур, Испара, Валадег, Аполлен и другие. Это все были ученики этого мастера. «Он великий художник», — кричал попугай, который словно чувствовал, когда надо включаться.

В это время пришли два приятеля Майобера, косматые, бородатые, немытые. Я спрашивал себя: Может быть, он является главой школы мистификаторов?» Пришедшие созерцали картины

мастера так, словно видели их впервые. «Как это мощно! Что за энергия, — кричали они, — Курбе и Мане всего лишь мелкота по сравнению с ним».

Майобер улыбнулся. Он сунул ложку в один из аптекарских горшков и зачерпнул оттуда здоровый шматок чистой зелени, который он предназначал для полотна, где по отдельным линиям можно было угадать пейзаж. Он выплеснул ложку на холст; ценой большого напряжения можно было предположить в том, что он намалевал, луг. Я заметил, что краска на его полотнах лежала слоем почти в сантиметр и образовывала холмы и долины, как на рельефной карте. Он, очевидно, считал, что килограмм зеленого будет зеленее, чем один грамм того же цвета».

Возможно, что, вспоминая последнее утверждение, Гоген позже заметил: «Килограмм зеленого зеленее, чем полкило. Вам, художникам, следует подумать об этом».

Поль не был в Эксе около двух с половиной лет, на этот раз он остался на юге на несколько месяцев. Несомненно, он хотел быть подальше от отца и в то же время поближе к Писсарро. Ортанс с мальчиком осталась в Париже. В феврале 1888 года Ренуар приехал в Эстак навестить Сезанна и заболел там воспалением легких. Поль ухаживал за ним, как мог, о чем Ренуар с большой благодарностью отзывался в письмах Шоке. «Не могу даже выразить, как Сезанн был добр ко мне. Он поднял все свое семейство мне на помощь. В доме его матушки состоялся большой прощальный обед, сам Сезанн уезжал в Париж, а меня доктор заставил остаться на юге еще некоторое время». Мадам Сезанн проявляла трогательную заботу о пище для больного. «На завтрак она давала мне рагу из трески. Надо полагать, что это вновь открытая пища богов. Можно съесть ее и потом спокойно умереть». В Париж Ренуар привез великолепную акварель Сезанна «Купальщики». Приятель Ренуара Лот, испытывая денежные затруднения, продал ему эту акварель, о которой Ренуар писал: «Это наиболее совершенная из акварелей Сезанна, которую он вымучил за двадцать сеансов».

15 февраля 1882 года Поль написал Алексису письмо из Эстака, «вотчины морских ежей», в котором благодарил его за присланную книгу о Золя. Книга была послана в Экс и пришла к Сезанну с большим опозданием, потому что «попала в нечистые руки моих родственников». Это означает, что старый Луи-Огюст вскрыл бандероль. «Они и не подумали сообщить мне о ней. Они распаковали бандероль, разрезали страницы книги, просмотрели ее вдоль и поперек, а я все ждал, сидя под сосной. Но наконец я узнал, потребовал и вот — обладаю книгой и читаю». Конечно, узнал Поль о книге от матери. В письме Поль выражает

признательность за «приятное волнение», которое он испытал, вспоминая прошлое. Особенно ему понравились стихи, помещенные в приложении (это были ранние, прежде не публиковавшиеся стихи Золя). «Я не сообщу тебе ничего нового, говоря о великолепном мастерстве того, кто еще хочет называть себя нашим другом. Но ты знаешь, как я их ценю. Не говори ему. Он скажет, что я рассиропился». На самом деле стихи были ужасно плохими, но они означали для Поля утерянные и сладостные дни чистой дружбы.

В своей книге Алексис написал о готовящемся романе Золя, который не мог не возбудить и надежды, и опасения Сезанна, потому что он знал, что образ главного героя «Творчества», Клода, списан с него. Возможно, что в словах, которыми Алексис закончил свою книгу, отразилось некоторое сомнение Золя по поводу будущей реакции Поля на роман:

«Его основной персонаж уже готов. Это художник, преданный современности, который уже появлялся перед читателями в «Чреве Парижа», Клод Лантье… Мне известно, что в образе Клода Лантье писатель вознамерился изобразить жуткую психологию творческого бессилия. Вокруг этого центрального персонажа, наделенного талантом и возвышенным гением, работа которого подпорчена пороками его натуры, будут показаны другие художники — живописцы, скульпторы, музыканты, писатели, целая когорта честолюбивых молодых людей, которые мечтают о завоевании Парижа. Некоторые из них терпят поражение, другие добиваются какого-то успеха, но фактически каждый служит иллюстрацией идеи об изначальной порочности или ущербности искусства; каждый являет собой разновидность какого-либо невроза. Естественно, что Золя был вынужден вывести в этой книге своих друзей, взяв от каждого их наиболее характерные черты. Что касается меня, то если я обнаружу себя в его описаниях и если это мне не понравится, то я обещаю не вчинять ему никаких исков».

И действительно, образ Алексиса в «Творчестве», которого Золя вывел под именем Жори, чувственного и неразборчивого в средствах, хотя и талантливого малого, никак не мог польстить самому Алексису.

Двадцать восьмого февраля Поль прислал Золя письмо, в котором поблагодарил его за «том литературной критики», и сообщил, что возвращается на следующей неделе в Париж после четырех месяцев, проведенных на юге. В марте Сезанн был уже в Париже, питая надежду попасть наконец в Салон, но не с попустительства жюри, а благодаря содействию Гийме. Последний был в том году назначен членом жюри с привилегией

ввести «pour la charite» (из милосердия) одну картину без противодействия других членов. Имелось в виду, что такая работа должна принадлежать ученику покровителя, но похоже, что Поль был нимало не смущен такой уверткой. Готовить картину он начал по крайней мере с 1879 года, Золя писал Гийме 22 августа 1880 года, что Поль «все еще рассчитывает на Вас по известному Вам вопросу». В результате был выставлен «col1_0» (Луи Обера, его крестного отца). Поль был представлен учеником посредственного Гийме. Единственным замечанием по поводу работы Поля в печати были слова журналиста из «Диктионэр Верон», который заметил в картине «работу начинающего художника, который неплохо умеет обращаться с цветом: тени под глазом и на правой щеке обещают будущее большого колориста». Вскоре после этого акция милосердия была отменена, и Поль в итоге не имел больше возможности пройти через жюри.

В письме от 2 сентября Сезанн выражает желание приехать в Медан к Золя. Вскоре он провел там около пяти недель. Следующее письмо, от 14 ноября, Поль написал уже из Жа де Буффана. Он писал Золя о старых знакомцах, которых успел встретить: Жибере, директоре музея и двух соучениках. Один из них был Толстый Дофен, другой — Маленький Байль, младший брат Батиста. «Оба они стали стряпчими, и у Байля вид хорошенького маленького судейского подлеца». Далее Поль пишет: «Здесь ничего нового, даже никаких больше самоубийств». Здесь Сезанн имеет в виду самоубийство Маргри, который, будучи адвокатом, бросился с верхней галереи Дворца правосудия в Эксе. Поль, конечно, сам с содроганием подумал о том, что ему удалось избежать карьеры стряпчего.

В письме от 27 ноября Поль писал Золя о намерении составить завещание, и, как обычно, необходимость какого-либо действия повергла его в смятенное состояние духа. «Как будто я могу его сделать — рента, которая мне причитается, на мое имя. Я хочу попросить у тебя совета. Можешь ли ты мне сказать, какова должна быть форма этого документа? Я хочу в случае своей смерти оставить половину моей ренты матери, а половину малышу. Если ты знаешь что-нибудь о таких делах, сообщи мне. Потому что если я в скором времени умру, моими наследницами будут мои сестры, и я боюсь, что мою мать обделят, а малыш (он был признан моим сыном, когда я его регистрировал в мэрии) имеет, по-моему, право на половину моего наследства, но, может быть, дело не обошлось бы без возражений. В случае, если я могу сделать завещание своей собственной рукой, я попрошу тебя, если ты не будешь иметь ничего против, взять на хранение дубликат завещания, если это тебе не будет неприятно. Здесь эту

бумагу могут изъять».

Создается впечатление, что Поль неуверенно признается Золя, что у него есть рента на его собственное имя. Он очевидным образом боится, что отец, узнав о его завещании, непременно наложит на него руку. Также Поль боится, что какой-нибудь местный стряпчий, узнав об этом, сообщит отцу о задуманном распределении. Но поскольку его мать уже была достаточно обеспечена, его опасения за нее выглядят несколько странными. Непохоже, чтобы она согласилась выступать в качестве прикрытия для Ортанс.

Отсутствие упоминания имени его жены может означать начавшиеся сложности между ними, или, возможно, это свидетельство того, что Поль панически боялся называть ее в любом письменном документе, полагая, что эта бумага может попасть отцу. Не лишено вероятности и то, что включение в завещание матери делало менее вероятной возможную тяжбу со стороны сестер Мари или Розы и тем самым дополнительно обеспечивало права ребенка.

Глава 2
Безнадежные препятствия
(1883–1886)



6 января 1883 года Поль написал письмо Косту, в котором благодарил его за присланный журнал «Ар либр». «Хочу тебе сказать, что очень ценю великодушный порыв, с которым ты берешься защищать дело, небезразличное и мне. Остаюсь признательный тебе твой земляк и, смею сказать, твой собрат по искусству».

Десятого марта Поль благодарил Золя за последний роман его, «Дамское счастье». Этим романом Золя начал серию своих экономических или промышленных изысканий. Тема всемогущества женщин занимает в романе, выражаясь его

словами, «поэтическую сторону книги», но в развитии сюжета конфликты между полами значат меньше, чем смертельная борьба в сфере коммерции.

Поль занимался той весной живописью в Эстаке. Он снимал маленький домик с садом рядом с вокзалом, в квартале Шато. Там, у подножия горы, его окружали скалы и сосны, впереди расстилался залив, со множеством маленьких островков, а в отдалении вздымались холмы Марселя. «Панорама Марселя и островов, залитая вечерним светом, очень декоративна», — говорил Поль. Ренуар просил его прислать два пейзажа, написанных в прошлом году и оставшихся у Поля на юге. Они понадобились Ренуару для персональной выставки, которую он собирался открыть вслед за выставкой Моне. В письме Золя Поль описывал снегопад в Эксе: «Сегодня утром поля, покрытые снегом, были очень красивы, но снег тает». Там же сообщается, что сестра Роза родила девочку. «Все это не очень весело. Мне кажется, что в результате моих протестов они не приедут этим летом в Жа де Буффан. Вот радость для моей матери». Нам не вполне ясно, что именно должно обрадовать мадам Сезанн — рождение внучки или отсутствие в загородном доме ее родителей, четы Кониль. В любом случае позиция Поля представляется эгоистической и отнюдь не братской. У Розы было столько же прав на Жа де Буффан, сколько и у него. Другая сестра, Мари, нрав которой с годами сделался резким и властным, всячески подстрекала его. Поль собирался пробыть на юге около полугода.

В письме от 19 мая Поль вновь вернулся к вопросу о своем завещании. Он вместе с матерью наконец отправился в Марсель к нотариусу, который сказал, что документ следует написать собственноручно (сделать олографическое завещание) и указать на мать как на единственную наследницу. Однако Поль не вполне доверял марсельскому юристу и собирался по приезде в Париж отправиться к столичному нотариусу в сопровождении Золя, чтобы справиться у него и, если понадобится, переписать завещание. «При встрече я объясню тебе, почему я это делаю». (Возможно, он не хотел посвящать мать во все детали, хотя их совместный поход к марсельскому нотариусу предполагает, что мадам Сезанн готова была стать соучастницей.) В заключение, как обычно, Поль желает Золя и его семейству здоровья и прибавляет: «Так как бывают очень неприятные болезни. Эти слова я написал, думая о гибели Мане. Сам-то я здоров». Мане незадолго перед тем умер после операции по ампутации ноги.

Двадцать четвертого мая Поль выслал Золя дубликат завещания. «Боюсь, что все это немногого стоит, потому что такие

завещания очень легко оспариваются и аннулируются. Надо было бы серьезно обсудить этот вопрос со знатоками гражданского права». Кого боялся Сезанн? Вряд ли своей матери или Мари, которая также все знала об Ортанс и ребенке, вряд ли он боялся Конилей, которые не пошли бы против того, чего хочет Мари. Он, скорее всего, боялся, что Луи-Огюст его переживет и разрушит все его планы, хотя отец был уже очень стар, впадал временами в старческое слабоумие и не один раз бывал застигнут в саду за попыткой закопать горстку золотых монет. Полю же было только сорок четыре, хотя выглядел он отнюдь не молодым из-за всех своих треволнений; он был лыс, кожа имела сероватый оттенок, глаза глубоко западали, лицо было изборождено морщинами. Он все более чувствовал себя связанным с Провансом и не испытывал сложностей лишь в общении с земляками.

В Париж Поль собирался вернуться до наступления 1884 года. О столичных новостях и о работе Золя Поль знал лишь из «Фигаро». «Я изредка натыкаюсь на сообщения о знакомых мне людях, например недавно прочел тяжеловесную статью о доблестном Дебутене». (Художник-гравер и довольно слабый драматург, который оставил портреты Мане и Золя.) По поводу нового романа Золя Поль отозвался очень кратко: «Мне роман очень понравился, но ведь я не могу судить как профессиональный литератор». Как мы знаем, Сезанн, когда хотел, мог глубоко и со знанием дела оценить литературное произведение. Значит ли эта фраза, что ему было просто неинтересно разбирать роман, или он был слишком занят и сосредоточен на своей собственной работе и семейных передрягах? Или, можно предположить, мысли о готовящемся «Творчестве» заставляли его заранее вставать в защитную позицию по отношению к романам Золя?

10 июля 1883 года Поль написал письмо Солари, чья дочь вышла замуж за некоего Мурена. Поль выражал поздравления по этому поводу и писал, что к его приветствиям присоединяются его жена и его «ужасный мальчишка» (gosse). Ортанс была в то время вместе с ним в Эстаке, там же был и Поль-младший, которому уже исполнилось одиннадцать лет. 26 ноября в письме Золя Поль сообщал, что он вернулся в Эстак и собирается пробыть в нем до января. «Несколько дней тому назад сюда приехала мама. На прошлой неделе у Розы умер ребенок, который родился, кажется, в сентябре или октябре. Во всяком случае, бедный малыш жил недолго. В остальном все по-старому».

В том году Гюйсманс опубликовал книгу о современном искусстве. Писсарро упрекал его за то, что тот не уделил должного внимания Сезанну. «Почему это Вы ни единым словом

не упоминаете о Сезанне, которого мы все считаем одним из самых удивительных и интересных талантов нашего времени и который оказал большое влияние на современное искусство?» Писсарро полагал, что Гюйсманс увлекся «литературными теориями, которые применимы только к школе Жерома, хотя бы и модернизированной». Гюйсманс отвечал: «Уверяю Вас, Сезанн мне очень близок и симпатичен как личность, Золя мне говорил о его усилиях, о тех трудностях и неудачах, которые он испытывает, когда пытается создавать свои произведения. Да, у него есть темперамент, он художник, но вообще, кроме нескольких натюрмортов, остальные его работы рождаются нежизнеспособными. Они интересны, любопытны, но в них сказывается какая-то особенность его зрения; говорят, он сам это понимает… По моему скромному мнению, Сезанны — это неудавшиеся импрессионисты. Согласитесь, что после стольких лет борьбы теперь нужны уже не просто более или менее определившиеся, более или менее ясно выраженные намерения, а полноценные произведения, значительные работы, которые не выглядят монстрами и курьезами какого-нибудь дюпюитреновского музея живописи» (Дюпюитрен основал медицинский анатомический музей).

Заметим здесь особое значение, придававшееся Полем и его современниками понятию «темперамент». В художнике «темперамент» означал творческую силу и способность к индивидуальному чувственному восприятию. Следующие фразы из «Манетты» показывают контекст этого понятия: «Он говорил о темпераменте, об оригинальности, об изобразительной силе этого рисовальщика. Делакруа: темперамент весь на нервах, больной и беспокойный человек, натура страстная внутри бесстрастия…»

Это понятие употреблял и Бодлер. В письме от 24 мая 1865 года он писал Мане: «Он никогда не мог заполнить все зияния своего темперамента. Но темперамент у него был, и именно это и важно». Готье в 1849 году называл Гро «более темпераментным, чем то дозволяет вкус и великий дар отбора». В 1856 году, рассуждая о Петере Корнелиусе, он утверждал: «Все эти художники не испытывают недостатка в рассудке, или знаниях, или таланте, даже гении, но чего им не хватает — так это темперамента, того качества, которое, на мой взгляд, невозможно заменить и которое должно ощущаться в каждом мельчайшем мазке». Темперамент, таким образом, является некой категорией, которой нет у академистов; это знак творческой энергии, который оставляет на каждом художнике его личную печать, темперамент раскрывает взаимопроникновение жизни и искусства.

Золя в свою очередь пролил дополнительный свет на эти

воззрения. Он не согласился с Гюйсмансом на его оценку Курбе и Дега. «Я не согласен с тем, что Курбе следует выбросить на свалку и что Дега крупнейший художник современности. Дега всего лишь страдающий запорами человек с милым талантом. Чем больше я смотрю, — заключал Золя, — и чем более я освобождаюсь от чужих точек зрения, тем более я чувствую любовь к великим и изобильным творцам, созидающим мир». Эта позиция, конечно, не имела ничего общего с поклонниками «модернизированной школы Жерома». В сущности, Золя провозглашал то, что было целью стремлений Сезанна, хотя он лишь частично мог проникнуть в творческие идеи художника.

В декабре 1883 года Моне и Ренуар, возвращаясь из Генуи, заехали в Эстак повидать Поля, но за исключением этого редкого визита и прогулок с Монтичелли свои дни он проводил в одиночестве.

1884 год плохо документирован; имеется всего лишь два письма к Золя. 23 февраля Сезанн написал ему из Экса, поблагодарив за роман «Радость жизни», некоторые главы которого он уже прочел к тому времени в «Жиль Блаз». Накануне Поль встретил Валабрега. «Мы вместе обошли город, вспоминая некоторых друзей, которых когда-то знавали, но как мы по-разному чувствуем! Мое воображение пленено этой местностью, она кажется мне необыкновенной». В конце, как обычно, Поль просит передать привет Алексису, «моему земляку, которого я не видел уже целую вечность».

От Гийме мы знаем, что Сезанн посылал один портрет в Салон, но работа была отвергнута. 27 ноября он благодарит Золя за две новые книги, одной из которых может быть «Наис Микулен», собрание коротких рассказов. Новостей о «благословенном городе, где он увидел свет», Поль не сообщает. Вместо этого он кончает письмо трудной для понимания фразой, отражающей его внутренние борения и новые мысли: «Я знаю только то (но тебя это не должно особенно интересовать), что искусство страшно меняется в своем проявлении и слишком часто принимает жалкую, ничтожную форму, а непонимание гармонии выявляется в разладе колорита или, что еще хуже, в бесцветности». Видимо, следует понимать под «искусством» «мое искусство». Сезанн в корне меняет в это время свой метод живописи и чувствует, что его способности к передаче формы и цвета неадекватны новому способу воплощения. «Но хватит ныть, — пишет он далее в том же письме, — крикнем: «Да здравствует солнце, источник этого чудесного света!»

Что собою представляет искусство Сезанна этих лет? В 1880 году, в том самом, когда Золя писал о крахе импрессионизма, не

выдвинувшего из своей среды великого художника в его понимании этого слова, Поль неустанно работал. Он пробовал применять новый способ покрытия холста, работая маленькими кривыми мазками, напоминавшими запятые. Его ритмы и вся система рисунка стали чище и яснее, например в картине «Поворот дороги» (1881). Работая в Нормандии вместе с Шоке, он вернулся к использованию системы параллельных мазков, достигая с их помощью более полной передачи объема. Работая на юге, Сезанн добился более весомой организации масс и в то же время лучше стал контролировать глубину пространства. Он постоянно экспериментировал, используя преимущественно то один аспект своей системы, то другой, но постоянно продвигался вперед. Затем в 1885 году наступила задержка, связанная с эмоциональным кризисом, к которому мы теперь подошли.

В письме от 14 января 1885 года Гоген нарисовал весьма романтический образ Поля: «Возьмите, например, Сезанна, непонятого художника. У него действительно мистическая восточная натура, и лицо у него древнего восточного типа (как у левантинца). В его формах какая-то тайна и тяжелое спокойствие человека, который лежит, погрузившись в раздумье. Цвет его серьезен, как характер восточных людей. Житель юга, он проводит целые дни на вершинах гор, читая Вергилия и смотря в небо. Его горизонты очень высоки, синие тона насыщенны, а красный цвет у него удивительно живой и звучный…»

У Сезанна было несколько преданных почитателей. Писсарро покупал его полотна и говорил сыновьям: «Если вы хотите научиться писать, смотрите на Сезанна». В ноябре 1884 года Гоген, испытывая безденежье, писал жене: «Я очень дорожу моими двумя Сезаннами, таких его картин мало, он редко доводит до конца свои работы, и эти две когда-нибудь будут стоить очень дорого. Продай лучше рисунок Дега».

Между тем Поль работал в Эстаке, весьма далекий от восточной уравновешенности и невозмутимости, приписанной ему Гогеном. Он благодарил Золя за присылку «Жерминаля»: «Довольно сильные невралгические боли почти не отпускали меня и были причиной того, что я забыл тебя поблагодарить. Но вот голова перестала болеть, и я хожу гулять на холмы и любуюсь прекрасной панорамой». Крайне жаль, что Сезанн не написал, что он думал по поводу «Жерминаля», было бы интересно сравнить оценку с его мнением о Валлесе и Мирбо. Однако в те годы он почти совсем оцепенел из-за битвы за новый подход к живописи.

Тем не менее весной он воспрял к жизни благодаря несчастной (и вряд ли имевшей место в реальности) любовной интриге. Похоже, что ему довелось поцеловать некую Фанни,

девушку, служившую в Жа де Буффан. Это была здоровая крестьянская девица, не боявшаяся тяжелой работы и легко таскавшая огромные корзины с виноградом. «Посмотрите, как здорово выглядит девушка у нас в Жа, — говорил Сезанн, — она крепкая, словно мужчина». О поступках и чувствах Поля свидетельствует черновик его письма, написанный на обороте одного рисунка. Этот текст, ввиду сверхчутливой изысканности в выражениях, является наиболее странным письмом, когда-либо написанным в подобных обстоятельствах:

«Я видел Вас и Вы разрешили мне Вас обнять. С этого момента я пребываю в волнении. Простите меня, что я пишу Вам, к этому смелому поступку меня побуждает тревога. Я не знаю, как Вы расцените эту вольность, может быть, Вы сочтете ее недопустимой, но я не мог оставаться с такой тяжестью на душе. Зачем, сказал я себе, молчать о своих мучениях? Разве не лучше облегчить страдания, высказав их? И если физическая боль находит облегчение в криках, разве не естественно, мадам, что моральные огорчения найдут облегчение в исповеди перед обожаемым существом?

Я знаю, что посылка этого письма может показаться преждевременной и неразумной, и только доброта…»

Весьма наблюдательная Мари заметила, в какую сторону развиваются события, и незамедлительно уволила Фанни. Осталось неизвестным, отправил ли Поль это письмо, но несомненно то, что он надеялся перевести эту неопределенную и скоротечную интрижку в нечто более долговременное.

А чем между тем занималась Ортанс? Уже около пятнадцати лет она обреталась где-то на задворках жизни Сезанна, занимаясь воспитанием сына и существуя на неправдоподобно малое содержание. Как можно заключить на основании ряда обстоятельств, Поль уже долгое время не поддерживал с ней супружеских отношений. Чем больше Сезанн стремился к женщинам, тем сильнее был у него страх оказаться подавленным. Метания художника между экзальтированной раскрытостью и угнетающей уверенностью в неминуемом поражении, между счастливой погруженностью в работу и реакцией подавляемых естественных потребностей в любом случае делали достижение гармонии с женщинами для него более чем трудным делом. Случившаяся единожды неудача должна была умножить его неуверенность в себе и помешать новым попыткам. Золя, у которого был тонкий нюх на такие вещи, изобразил Клода в «Творчестве» уклоняющимся от супружеских контактов с Кристиной сразу после первого счастливого периода их союза. Художник избегал свою жену, обуреваемый яростными

попытками посвятить себя всецело искусству: «Она хорошо знала, почему он ею пренебрегает. И прежде не раз, когда наутро ему предстояла большая работа, если Кристина прижималась к нему в постели, он отказывался от нее под предлогом, что это слишком его утомит; потом уверял, что после ее объятий должен три дня приходить в себя, так как у него затуманена голова и он не способен создать ничего путного. Так мало-помалу и произошел разрыв: то он неделю ждал, пока закончит картину, потом — месяц, чтобы не помешать другой картине, замысел которой в нем зрел, потом — еще отсрочка, новые и новые предлоги… Постепенно их отчуждение стало привычкой, превратилось в полное пренебрежение ею».

И совершенно логически Золя показал самоубийство художника именно как следствие краткого возврата к супружеским отношениям, как деструктивное последствие сексуального опыта после полного пренебрежения женой. Сам писатель также страдал от убеждения в глубокой, хотя и неясной связи между деторождением и художественным творчеством. В примечаниях и набросках к «Творчеству» говорится: «Зарождение произведений искусства — охватываешь натуру, но никогда не овладеваешь ею. Борьба женщины против работы, порождение произведения против порождения настоящего, плотского». Подобный подход с его концепциями соития как занятия, ослаблявшего силы, как иссушения и загрязнения в основном проистекает от остатков юношеского стыда по поводу первых самоудовлетворяющих наслаждений.

Четырнадцатого мая Поль написал Золя из Жа де Буффан. Не совсем ясно, был ли он в то время в отношениях с Фанни или (что более вероятно) он надеялся, что его письма побудят ее ответить. Также остается лишь гадать, что он собирался делать в случае ее ответа. Исходя из того, с каким пылом он к ней обращался в известном нам черновике, можно предположить, что Поль рассчитывал на постоянные отношения. Золя как друга он просил оказать ему услугу — «ничтожную для тебя и очень важную для меня». Поль хотел, чтобы Золя разрешил ему использовать свой адрес для возможной корреспонденции Фанни. «Может быть, я сошел с ума, а может, еще сохраняю какое-то соображение. Trahit sua quemque voluptas! (Всякого влечет своя страсть. — Вергилий. «Буколики», II, 63–64. — *Ред.). Я* обращаюсь к тебе и прошу отпущения грехов. Счастливы разумные. Не отказывай мне в этой услуге, мне больше не к кому обратиться». В постскриптуме Поль добавил в своем обычном стиле — помесь самоуничижительного юмора с глубокой серьезностью: «Я беден и не могу оказать тебе никакой услуги, но, так как я умру раньше тебя, я выхлопочу тебе

у Всевышнего хорошее местечко».

* * *

В Жа де Буффан должно было существовать множество взаимных обвинений и претензий. Связь Поля с Ортанс, хоть она и порицалась ранее всячески, ныне сделалась единственно возможной основой для сколько-нибудь респектабельного союза. Поль сбежал на север и нашел убежище у Ренуара в Ла Рош-Гийон, в департаменте Сены-и-Уазы, но в своих затруднениях ему не признался. Лишь одному Золя он мог открыть свое сердце. В письме к нему от 15 июня Поль сообщил о своем приезде в Ла Рош-Гийон и попросил пересылать возможные письма в это местечко до востребования. 27 июня он умолял Золя: «Предупреди меня, пожалуйста, когда ты соберешься ехать в Медан. Я неспокоен, но мне хочется переменить место. Счастливы верные сердца. Я кланяюсь тебе и заранее благодарю тебя, и особенно за твою любезность по пересылке писем из Экса. Золя отправился в Медан, но его жена по случаю болезни осталась в Париже. 3 июля Поль отправил ему еще одно письмо, в котором говорилось: «Жизнь здесь из-за непредвиденных обстоятельств становится довольно трудной. Извести, пожалуйста, сможешь ли ты принять меня у себя?» Через три дня Поль написал письмо с извинениями: «Прошу извинить меня. Я болван. Представь себе, я позабыл сходить за твоими письмами до востребования. Это объясняет мое второе настойчивое письмо. Благодарю тебя тысячу раз». Теперь он просит Золя писать прямо на адрес Ренуаров в Ла Рош-Гийон, оговорив в постскриптуме, что это не распространяется на письма из Экса (то есть от Фанни). В случае прихода такого письма к Золя Поль просил его тут же обозначить это крестиком в углу писем от него самого. Похоже, что трудные обстоятельства, о которых писал ранее Поль, означали расхождение с Ренуарами, которые выступали против его любовных увлечений и разрыва с Ортанс.

Одиннадцатого июля Поль написал Золя, что он уезжает в Виллен, где намерен остановиться в гостинице. «Как только я приеду, сейчас же зайду на минутку повидаться с тобой. Я хочу попросить тебя, нельзя ли мне воспользоваться «Нана», чтобы написать этюды; как кончу работу, я верну лодку под отчий кров». На лодке Поль собирался переправляться на остров, расположенный напротив дома. Оттуда он предполагал написать Шато де Медан. «Если я не работаю, я очень скучаю». В постскриптуме Поль добавлял: «Не усмотри ничего

предосудительного в моем решении. Мне только надо переменить место. Кроме того, когда ты будешь свободен, мне нужно будет сделать один шаг — и я у тебя». Через два дня из Вернона он заявлял: «В эту праздничную неделю в Виллене устроиться невозможно. Ни в «Софоре», ни в «Берсо», ни в «Отель дю Нор». Я пишу тебе из Вернона, «Отель де Пари». Если тебе пришлют холсты для живописи, получи их и сохрани до моего приезда. Заранее благодарю тебя». Прости меня за то, что я приезжаю к тебе в таких вот обстоятельствах, но ждать еще несколько дней было бы для меня слишком долго».

Девятнадцатого июля, все еще из Вернона, Поль написал следующее типичное для него по нерешительности письмо. «Как ты просишь, я поеду в Медан в среду и постараюсь выехать с утра. Я хотел еще поработать, но был в сомнении, раз я должен был ехать на юг, то лучше поехать скорее. С другой стороны, может быть, правильнее еще немного подождать. Я растерялся, может, еще сумею выпутаться». Наконец Поль получил приглашение на 22-е. После примерно трех лет разлуки Золя и Сезанн вновь встретились на несколько дней. В письме от 25 июля Косту говорится, что Алексис также находился в то время с ними. Золя в то время начал толстеть, он весил около 95 килограммов, а в талии имел 44 дюйма, то есть около 110 сантиметров. Он страдал от диабета и был вынужден ходить с женой на лечение к Монт-Дору. С каждым новым романом он все увеличивал свои владения. Садик превратился в целый парк, была посажена липовая аллея, были оборудованы теплицы, голубятня и т. д. Но нет никаких оснований предполагать, что эта встреча между ним и Полем была менее сердечна, чем все предыдущие. Именно к Золя Поль обращался во всех своих затруднениях, так он сделал и на этот раз.

Двадцатого августа Поль был снова в Эксе, он каждый день ходил в Гардан, в деревню в восьми милях от города, где старые дома громоздились по узкой улице на вершину холма, увенчанную приземистой колокольней. «Я получил твой адрес, — писал Поль Золя, — в прошлую субботу и должен был бы тут же тебе ответить, но меня отвлекли неприятности, которые сперва показались мне очень большими». Этими неприятностями больше не был его отец, но сестра Мари и мать, вошедшие в союз с Ортанс. Через пять дней Поль снова писал Золя. Письмо это полно таинственных намеков и отчаяния. «Это начало комедии. Я написал в Ла Рош-Гийон в тот же день, что послал тебе благодарность за то, что ты помнишь обо мне. С тех пор я не имею сведений. Я в полном одиночестве. Мне остается городской бордель и больше ничего. Я откупаюсь деньгами, это грубо

сказано, но мне необходим покой, а этим я его получу. Поэтому я прошу тебя не отвечать, мое письмо должно было прийти вовремя. Я благодарю тебя и прошу меня извинить». Далее Поль добавил: «Если б только мое семейство было бы побезразличнее, все пошло бы очень хорошо».

Определенным образом Поль к этому времени оставил все надежды на дальнейшее общение с женщинами. Трудно сказать, насколько серьезно следует отнестись к словам Сезанна относительно борделя. Обладая столь пугливым характером и к тому же особой фобией к прикосновениям, вряд ли он был способен на частое посещение этого заведения. Но вполне возможно предположить, что в своем смятенном состоянии он, настоятельно нуждаясь в разрядке, мог заставить себя заплатить за нее такую цену. В этом заключался откровенный смысл его слов, и вполне могло случиться так, что в Эксе или, более вероятно, в Марселе, он мог обрести смелость обратиться к профессиональным жрицам любви. Действительно, для такого, как он, в его возрасте, когда надежд на счастливый любовный союз больше не оставалось, общение с проститутками было наиболее естественным выходом. Показательно, что именно в это время позы его купальщиков теряют прежнее напряжение и дисгармонию и достигают некой «умиротворенности» в теле.

Что касается Фанни, то хотя, насколько известно, она и не делала никаких попыток к контактам с Полем, она бережно хранила подаренный ей холст с изображением уголка сада Жа де Буффан. Только много лет спустя, лежа в больнице, она продала эту картину — очень дешево — работнику из Службы общественного призрения, который, кажется, понимал истинную ее ценность.

Соответственно на 1885 год падает особенно много эротических тем в том духе, что, казалось, уже умерли после «Битвы любви». Примерно этим временем можно датировать эскизы сцен карнавала, в которых Арлекин слева пылко обнимает женщину, мужчина в шляпе с двумя рогами сидит, опершись на стол, справа видна другая обнимающаяся пара. Рисунок с двумя самозабвенно танцующими фигурами предположительно относится к этому же времени. Но период возбуждения был слишком краток для Поля, чтобы эти наброски успели воплотиться в законченные картины.

Следует отметить также представительный рисунок с фавном, атакующим женщину.

Наиболее важным, однако, в его приготовлениях к попыткам раскрыть заново место любви в жизни было возвращение к теме «Суд Париса». Написанная им на этот сюжет картина была

необычной по композиции. Три богини были скомпонованы несогласованно друг с другом — одна из них тщетно пыталась уйти прочь, другая низко склонилась, отвернувшись от Париса, хотя и протянув к нему руку в жесте, напоминающем жест богини из второго «Искушения святого Антония»; третья, Афродита, расположилась позади других, принимая полную пригоршню яблок от Париса. За Парисом изображена четвертая женщина (очевидно, Елена — награда от Афродиты), которая приподнимает покрывало жестом, напоминающим диагональное расположение рук купальщиков. В данном случае это должно означать приглашение к эротическому союзу.

К этому времени также следует отнести композицию «Леда и лебедь», в которой красивого оттенка небесно-голубой фон, голубые подушки с желтыми кисточками. Сам лебедь также имеет голубовато-белый оттенок (подобно постели и одежде), клюв у него темно-желтый. Тело Леды трактовано в желтовато-розовых тонах, на которые положены голубовато-зеленые тени. Моделировка фигуры сделана исключительно одним колоритом. В связи с лебедем уместно вспомнить о значении птицы в «Пунше» и в версиях второго «Искушения». С «Ледой и лебедем» связана картина «Обнаженная», в которой модели придана та же поза. Здесь у женщины шея голубовато-серая, кожа — голубовато-розовая, а стол, одежда и груши написаны желто-зелеными, зеленовато-белыми и желто-красными тонами. Высказывались предположения, что, изображая женщину, Сезанн имел в виду Нана, может быть, это действительно так, но доказательств данной гипотезе нет. В этой картине любопытно то, что место лебедя (в предыдущей композиции) здесь занимает круглый стол и две груши. Этот своеобразный натюрморт специфическим образом развернут в пространстве картины, что придает ему ту же функцию, что и лебедю в более ранней вещи. Столу с грушами придан динамичный ритм, как бы оживляющий его. Огромная груша с черенком напоминает нечто фаллически-клювообразное. Такого рода превращение лебедя в формы натюрморта проясняет, какие сильные чувственные образы лежат в основе «конусов и сфер» объектов Сезанна, особенно его фруктов. Можно еще добавить, что сам характер расположения этих двух груш делает их отчасти похожими на гениталии.

Золя собирался отправиться на юг и приехать в Экс в начале сентября. Вместе с женой он успел добраться до Монт-Дора, но потом отказался от дальнейшего продвижения, так как до него дошли слухи о холере в Марселе. Сам Золя полагал, что в Эксе будет достаточно безопасно, но его жена, будучи от природы болезненной, испугалась инфекции.

Примерно в это время Максим Кониль купил прекрасное имение Монбриан к юго-западу от Экса. Дом был расположен на живописном высоком холме и глядел фасадом на длинную долину реки Арк с горой Сент-Виктуар в отдалении. Поль часто писал там пейзажи, располагаясь непосредственно около имения или по соседству, например в Бельвиле, с его скотным двором и голубятнями. Излюбленным его местом было маленькое дерево, из-под которого открывался вид на долину и гору. Ему нравилось это узкое место, в которое он мог войти и окружить себя со всех сторон широкими планами и могучими массами; нравились также и четкие разграничительные линии в пейзаже (железная дорога на первом плане, далее виадук).

За всеми своими потрясениями этого года Поль вряд ли заметил, что бывший некогда его героем Валлес скончался от диабета. На похоронах огромная толпа сопровождала погребальные дроги, скандируя «Да здравствует Коммуна!». Банды Деруледа атаковали процессию, шедшую под красными флагами, получилась свалка, и, таким образом, Валлес закончил свой жизненный путь вызывающим и беспорядочным образом, то есть примерно так, как он и мечтал.

Утром 23 февраля Золя написал последние страницы «Творчества». Это было описание похорон Клода: похорон его собственной молодости, и вместе с тем это были похороны его долгой дружбы с Полем. 4 апреля Поль, находясь в Гардане, поблагодарил Золя за присылку романа. Короткая эта записка была последним письмом Сезанна к Золя. «Я благодарю автора Ругон-Маккаров за память, — писал Поль, — прошу позволить пожать ему руку, вспоминая старые времена. Под впечатлением прошлых лет искренне твой». Возвышенный, безличный и элегический тон придает посланию прощальный характер. Не говорится, прочел ли он книгу, но он определенно понял ее смысл. Роман печатался выпусками в «Жиль Блаз», к тому же в феврале Поль был вместе с Писсарро на литературном вечере, где некоторые молодые поэты отзывались о новом романе как об «абсолютно плохом». Особое отношение Золя к известным художникам обеспечило с их стороны огромный интерес к его первым же выпускам. Гийме писал Золя 1 февраля: «Я выведен под именем Бенненкура, который обрисован столь прелестно, так живо, так правдиво, что я заново пережил частицу моей — и твоей — юности; и тихое течение Жанфосса, и острова, и все былое вновь возникло в моей памяти — я был весьма тронут. Так приятно снова стать чуточку моложе». Поль знал, что Золя в этом романе, насколько мог полно и глубоко, оценивал его и как человека, и как художника, знал и то, что он был представлен

неспособным достичь исполнения своих мечтаний — невротиком, безнадежно неуверенным в себе, с расшатанными чувствами, чьим логическим концом было лишь самоубийство. Можно было соглашаться с тем, что Золя вовсе не предполагал, что собственный конец Сезанна будет примерно таким же, но это нимало не уменьшало шок. Методом Золя было взять из жизни характер или несколько характеров с глубокими противоречиями и довести в своем описании эти противоречия до предела. Так, он показал в «Завоевании Плассана» отца и мать Сезанна полностью разрушенными антагонистическими чертами, которые лишь в скрытой форме присутствовали в их действительной жизни. А в «Творчестве» была дана тщательная и детализированная картина всех неявных и смутных фрустраций и страхов Поля.

Золя намеревался хорошо документировать свою работу и изобразить целое поколение художников. Хотя Поль и был в центре его мыслей в процессе работы над книгой, он не собирался давать прямую картину борьбы и поражений Сезанна. В свойственной ему систематической и, можно сказать, поточной манере Золя кропотливо собирал фактический материал. Гийме рассказывал ему, как работало жюри Салона, Журжен снабжал его информацией об архитектуре, а Бельяр рассказывал о музыке. Золя собирал детали о торговцах картинами и коллекционерах, изучал Салон и его ответвления, входил во все обстоятельства парижской жизни, которые он считал важными для полноты картины. Для описания самоубийства Лантье Золя воспользовался действительно происшедшим случаем с одним молодым отвергнутым художником, который покончил с собой в 1866 году. Золя побывал у него в мастерской и описал это посещение в статье в «Эвенман» в виде предисловия к дальнейшей атаке на жюри. Вместе с тем, чтобы несколько изменить портрет Поля, он смешал его черты с чертами Моне, Мане и других художников. Подавая своего Клода постромантиком, Золя не обращал внимания на описания техники и не приводил анализа метода его живописи в строго импрессионистских терминах. Но при всех своих предосторожностях и хороших намерениях он не избежал притяжения личности художника, которого он знал очень хорошо, чьи надежды он столь страстно разделял и чья неуверенность в себе, взрывы отчаяния и неврозы помешали ему до конца понять своего друга.

«В образе Клода Лантье я хотел показать борьбу художника с природой, творческий порыв и искания художника в произведении искусства, усилия крови и слез, чтобы создать плоть, наполнить ее жизнью. Постоянная схватка и постоянное

поражение. Я расскажу о своих собственных трудах и днях, о своих повседневных заботах. Но я расширил тему и драматизировал ее, выведя образ Клода, который никогда не бывает удовлетворен, который страдает от своей неспособности создать порождение его собственной души и который в конце концов убивает себя перед своей незавершенной картиной. Он не является важным художником, но это творец с чрезвычайно большими запросами, который жаждет вместить всю природу в одно-единственное полотно и который умирает за этой попыткой. Я опишу, как он создает несколько превосходных вещей — незаконченных, неизвестных и, возможно, забавных и осмеянных. Затем я дам ему мечту о великолепных страницах современного декора, о фресках, призванных увенчать целую эпоху, и все это должно будет сокрушить его».

Итак, хотя Золя вывел самого себя под именем Сан доза, он воплотил часть собственной натуры и в Клоде, хотя основой этого образа был, конечно, Поль. Но Золя смог сделать это лишь вследствие того, что многие творческие элементы характера у него были общими с Полем, это мы уже отмечали ранее. О своем герое Золя говорил: «Я помещу его в историю искусства после Энгра, Делакруа и Курбе». Его Клод восстал против «слишком темного и слишком переваренного (cuisine) искусства». Он «должен получить больше от природы, больше от открытого воздуха и света. Разложение света. Очень чистая живопись. Но все это на величественных и огромных холстах, с большими постановками. В основе своей он романтик, созидатель. Отсюда и борьба. Он жаждет объять сразу всю природу, которая ускользает от него».

Во всем этом есть глубокое проникновение в проблему Поля, которая создана конфликтом между художником-пленэристом и импрессионистом, с одной стороны, и романтиком и творцом, с другой. Стремление охватить новые области чувства посредством цвета и вместе с тем попытки передать многообразие жизни большими, многозначительно составленными композициями. В своих набросках Золя словно забывает, что описывает Клода Лантье, и просто анализирует Поля. «Не забыть отчаяние Поля; он всегда думал, что открывает живопись. Явное разочарование, всегда готовый все бросить, затем быстро делается произведение, попросту набросок, и это спасает его от крайностей безнадежности. Вопрос в том, чтобы узнать, что именно создает невозможность его самоудовлетворения: прежде всего он сам, его физиономия, его происхождение, его видение; но я предпочту, чтобы при этом играло роль наше современное искусство, наше горячее стремление делать все сразу, наша страстность в

разрушении традиций, — одним словом, наш недостаток умения лавировать. Что удовлетворяет Г. (Гийме. — *Дж. Л.),* не должно удовлетворять его, он идет дальше и все портит. Это незавершенный гений, без полного воплощения; ему не хватает весьма малого, это зависит от его физической природы, добавить, что он создал ряд совершенно великолепных вещей. Это Мане, драматизированный Сезанн, ближе к Сезанну».

Фраза о том, что «может удовлетворить Г.», напоминает нам о советах Золя в письмах 1860 года к Полю.

Соображения критиков, насколько Клод Лантье действительно художник-импрессионист, лежат в стороне от проблемы. Клод — это Поль в самой сущности, и искусство, которое он стремится найти, это искусство, которое искал Поль. Почему Поль на самом деле избежал того возмездия, которое постигло Клода, объясняется рядом факторов, оставшихся за пределами романа. Писсарро сумел отвратить Поля от того конфликта, что был описан в романе и намечен в заметках к роману Золя. Писсарро обеспечил Сезанну убежище, в котором тот мог естественным образом обратиться к природе и ослабить напряжение романтически созидательной стороны своей творческой личности. Благодаря Писсарро Поль нашел отдохновение в глубоком и любовном изучении натуры и уже потом сумел на базе этого обновить и модифицировать свои романтико-теургические наклонности. Он просто не мог продолжать битву за великое посредством несовершенных форм, которые были в его распоряжении в ранние годы, — те самые формы, которые описывает Золя в «Творчестве». Сезанн избежал самоубийства пли попросту краха благодаря тому, что уменьшил свои притязания и переосмыслил их в соответствии с уроками, полученными от Писсарро. Такие художники, как Писсарро, Моне, Ренуар, которые поддерживали весьма тесные контакты с Полем, могли постоянно видеть и оценивать те его качества, которые полностью проявились в поздние годы. Что же касается Золя, то он не был последовательным свидетелем творческой эволюции Поля да и вообще не обладал профессиональным взглядом живописца. Поэтому он и не мог заметить решительный поворот, сделанный Полем от манеры своих первых лет. Золя вполне чистосердечно видел лишь те черты в Поле, которые казались ему признаками грандиозного поражения, — символ того тупика, в который, как чувствовал Золя, сползало искусство. В этот тупик вели, с одной стороны, блестящее использование разных аспектов чувственно воспринимаемой художественной формы, а с другой — разразившаяся неспособность художника к великой интегрирующей силе, к мощи художника, «созидающего

мир».

Полю очень понравились первые страницы романа, в которых перед ним ожили волшебные годы юности. И тем страшнее показались ему последние события повествования, когда самые слабые стороны его характера подверглись безжалостному анализу и были выставлены напоказ. Человек, столь сильно страдавший от неуверенности в себе и мыслей о собственном бессилии, не мог не быть уязвленным в самое сердце таким сильнейшим и безжалостным портретом, в котором он представал как безнадежно обреченный на поражение.

Импрессионисты были в большинстве опечалены и испуганы книгой Золя. «Какую прекрасную книгу он мог бы написать, — заметил Ренуар, — не просто исторический очерк очень самобытного явления в искусстве, но также и «человеческий» документ… если бы в «Творчестве» он бы побеспокоился связать все то, что он видел и слышал на наших сборищах в мастерских, с жизнью своих персонажей. Но, в сущности, Золя ни черта не позаботился о том, чтобы описать своих друзей так, как они действительно выглядят в жизни, впрочем, это лишь к их пользе». Это была вполне естественная реакция, но она совершенно не входила в цели Золя. Танги был ошеломлен: «Это неверно! Я бы никогда не подумал так о нем. И это Золя, который был такой приятный человек и друг всех этих художников! Он не понял их. Это величайшая неудача». Писсарро писал своему сыну Люсьену в марте, что он обедал с друзьями-импрессионистами и долго разговаривал с Гюйсмансом, «который весьма консервативен относительно искусства и всегда готов поддеть нас. Мы беседовали о «Творчестве». Гюйсманс как будто не соглашался с Золя, который был очень встревожен. Однако, когда Писсарро заявил, что перестал читать книгу, он остался невозмутим. Клоду Моне, который боялся, что книга принесет большой вред их направлению, он сказал, что это еще только половина книги, и не согласился с художником. «Это романтическая книга. Я не знаю, что там будет в конце, это неважно. Клод недостаточно выписан, Сандоз обрисован получше, и он вполне понимает своего друга». Моне продолжал придерживаться своей точки зрения. Он писал Золя: «Я вел борьбу в течение долгого времени, и вот теперь, когда наконец мы стали завоевывать какое-то положение, я боюсь, что эта книга поможет нашим врагам опорочить нас». Ни Моне, ни Писсарро, пожалуй, не чувствовали, что в образе Клода следует видеть Сезанна. Моне писал: «Вы были намеренно осторожны, чтобы не списывать героя ни с кого из нас, но тем не менее я опасаюсь, что наши недруги среди публики и прессы опознают во всех неудачниках Мане и всех нас, хотя я не могу

поверить в то, что это было Вашим откровенным намерением». Можно понять, что Моне не сумел идентифицировать персонажей, прототипами которых были Солари, Кост, Байль, Гийме, Алексис, но то, что он не распознал в Клоде Сезанна, это очень странно. Спустя много лет Золя ответил одному юному студенту, который спросил его о прототипах романа: «Это все неудачники, о которых вы вряд ли знаете». Не тогда, а много позже и лишь благодаря определенной утечке информации было сделано предположение, что Золя изобразил «в одном из главных персонажей моральные черты и творческие взгляды Сезанна». Тем временем множились свидетельства художников, которые были естественным образом раздосадованы тем, что представлялось им как поражение Золя в попытке судить импрессионистов. Дега холодно заметил Моризо, что Золя написал книгу с единственной целью показать превосходство писателя над художником. Мур рассказывает:

«Однажды вечером после большого обеда, данного в честь публикации «Творчества», когда большая часть гостей уже ушла и компания состояла из друзей дома, возникла дискуссия о том, был или не был Клод Лантье талантливым человеком. Мадам Шарпантье путем весьма провокационного утверждения, что в нем не было ни частицы того, что сделало Мане выдающимся живописцем среди живописцев, заставила Эмиля Золя поднять оружие и защищать своего героя. Увидя, что большинство присутствующих думают заодно с Шарпантье, он бросил камень в гущу противников и заявил, что он наделил Клода Лантье куда как большими дарованиями, чем природа отпустила Эдуарду Мане. Это утверждение было встречено негодованием со стороны присутствующих, которые практически полностью были друзьями Мане и почитателями его таланта и не желали выслушивать ни единого слова против их дорогого почившего друга. Следует заметить, что Эмиль Золя не собирался приуменьшать заслуги Мане, но он хотел лишь защитить идею книги, а именно — что никакой художник, работающий в современном направлении, не сумел достичь того результата, который превзошел бы уровень некоторых из современных писателей — писателей, вдохновлявшихся теми же теориями, исповедовавших ту же эстетику. И, отвечая кому-то, превозносившему Дега, Золя ответил: «Я не могу считать человека, который посвятил всю свою жизнь рисованию балетных девиц, равным по силе и величию Флоберу, Доде и Гонкурам».

Если сформулировать более точно, что Золя имел в виду, то это можно выразить так: «Почему Сезанну не удалось выразить в искусстве тот широкий горизонт современной жизни, который я

охватил в своих романах? Почему он не может выразить в современных формах романтически созидательные побуждения, подобно тому, как я это делаю?» И такова была мера практически полного отсутствия имени Сезанна в сознании критиков, писателей и художников, что они в основном сосредоточились на связи Клода и «Завтрака на траве» Мане и полагали, что именно личность Мане сыграла решающую роль в зарождении образа Клода и концепции романа. Гийме, сам хотя бы отчасти послуживший прототипом одного из наименее привлекательных персонажей романа (Фажероля), не сумел признать связь с Сезанном, даже когда он упоминал его имя в своем письме протеста:

«Весьма захватывающая книга, но очень обескураживающая, вся, как есть. Каждый в ней какой-то бестолковый, плохо работает, плохо думает. Все наделенные талантом оказываются неудачниками и кончают свой путь, создавая дурные произведения. Вы сам в конце книги становитесь полностью фрустрированным, это не что иное, как пессимизм, используя модное слово. Но, к счастью, действительность не так уж печальна. Когда я начинал заниматься живописью, я имел честь и удовольствие знать целую плеяду современных гениев — Домье, Милле, Курбе, Добиньи и Коро, наиболее человечного и чистого среди всех. Все они умерли, успев сделать лучшие свои работы, и всю свою жизнь они продвигались вперед. А Вы сам, чьим другом я горжусь считать себя, разве Вы не продвигаетесь постоянно вперед, разве «Жерминаль» не является одной из лучших Ваших работ? А в самой последней Вашей книге я обнаружил лишь печаль и бессилие…

А что касается друзей, которые ходили к Вам на четверги, — не думаете ли Вы, что они кончат столь же плохо? — я хочу сказать, столь же смело? Нет. Наш добрый Поль прибавляет себе весу под ласковым солнцем юга, наш Солари царапает своих богов — никто и не думает повеситься, слава богу. Давайте надеяться, что маленькая шайка, как называет ее мадам Золя, не будет стремиться узнавать себя в этих неинтересных героях, ибо к тому же описаны они зло».

Поль, однако, не был обманут. Для него появление романа означало прекращение всех отношений с Золя. Дочь последнего рассказывала, что когда мадам Золя спросили много лет спустя, почему разорванная дружба никогда не была восстановлена, она ответила: «Вы не знаете Сезанна, ничто не способно заставить его изменить то, что он думает». Можно заключить, что Золя делал попытки примирения, но Поль отвергал их. К несчастью, разные авторы, которые записывали высказывания Сезанна в его поздние

годы, были не надежны. Так, Воллар приписывал Полю следующие слова: «Между нами никогда не было произнесено никаких дурных слов. Я сам перестал ходить к Золя. Мне стало там неловко бывать, из-за роскошных ковров на полу, слуг; я терялся, видя Эмиля, восседавшего, как на троне, в резном кресле. Все это напоминало мне нанесение визита министру. Он стал (простите, мсье Воллар, я говорю это не в порочащем смысле) грязным буржуа». Все это, конечно, не так, хотя эти слова могут иметь отношение к саркастическим высказываниям Поля об обстановке в Медане. Воллар добавлял, что Поль еще говорил: «Однажды слуга объявил мне, что его хозяина ни для кого нет дома. Я не думаю, что эти инструкции особенно касались меня, но после этого случая я стал бывать там реже». И в этом случае слова могут быть вполне истинными, но этот эпизод мог приобрести значение лишь после событий 1886 года. Недостоверный Гаске описывал отношения Сезанна и Золя в свойственной ему манере: «Улыбка, которой обменялись Золя со слугой, стоя наверху лестницы в тот день, когда Сезанн поздно пришел к нему, нагруженный багажом, в косо сидящей шляпе, заставила Сезанна никогда больше но приезжать в Медан». Но его довольно сдержанное описание эффекта, произведенного «Творчеством» на Поля в старости, может быть более достоверно. Видимо, в те годы Поль высказывался о Золя более объективно: «Первые главы книги всегда глубоко трогали Сезанна, он утверждал, что в них только чуть-чуть изменено прошлое, они трогали его, потому что в них оживали для него самые счастливые часы его молодости. Затем повествование отклоняется от прежнего пути, и Клодом Лантье начинает овладевать безумие. Сезанн понимал, что это необходимо по плану книги, что теперь Золя уже не думает о нем, Сезанне, и что, вообще, Золя писал не мемуары, а роман, являющийся частью обдуманного обширного замысла. Образ Филиппа Солари, выведенного в романе под именем скульптора Магудо, тоже очень изменен соответственно требованиям повествования, однако Солари, так же как Сезанн, не думал на это обижаться.

Солари не изменил своему культу Золя. И сам Золя, когда я встретил его в Париже через 15 лет после того, как им было написано «Творчество», говорил мне о двух своих друзьях с самым теплым чувством. Это было около 1900 года. Он по-прежнему любил Сезанна, несмотря на то, что тот дулся на него, и испытывал к нему истинно братское чувство дружбы. «И даже, — это точные слова Золя, — я начинаю лучше понимать его живопись, она мне всегда нравилась, но я ее долго не понимал, она казалась мне преувеличенной, а на самом деле она

необыкновенно правдивая и искренняя».

Эти слова покажутся еще более правдивыми, если вспомнить, что Гаске принадлежал к лагерю, враждебному Золя, и, конечно, сделал бы все от него зависящее, чтобы показать, что Поль был настроен против своих радикальных и антиклерикальных друзей. Однако имеется и противоположное свидетельство Воллара, согласно которому при одном лишь упоминании «Творчества» Поль разнес в клочки стоявший перед ним холст.

Рассказ Эмиля Бернара, основанный на беседе в 1904 году, представляет собой в лучшем случае глуповато искаженные слова Поля, сказанные им тогда, когда он был в не лучшей форме:

«Мы заговорили о Золя, имя которого в связи с делом Дрейфуса было у всех на устах. «Это был довольно ограниченный человек, — сказал Сезанн, — и очень плохой друг. Никогда ничего не видел, кроме себя самого; роман «Творчество», где он задумал описать меня, сплошной вымысел, просто гнусное вранье, написанное ради пущей славы автора. Когда я поехал в Париж, чтобы рисовать картинки религиозного содержания, — с моей тогдашней наивностью я и не замышлял большего: я ведь воспитан в религиозном духе — я разыскал Золя. Когда-то он был моим однокашником, мы вместе с ним играли на берегу Арка. Он писал стихи. Я тоже сочинял стихи — и французские, и латинские. В латыни я был сильнее Золя и даже написал на этом языке целую поэму. Да, в те времена лицеистов учили на совесть». Тут беседа затронула недостатки современного образования, потом, процитировав из Горация, Вергилия и Лукреция, Сезанн вернулся к своему рассказу: «Так вот, когда я приехал в Париж, Золя, посвятивший мне и Байлю, нашему общему умершему приятелю, «Исповедь Клода», представил меня Мане. Мне очень понравился этот художник и его приветливый прием, но из-за моей обычной стеснительности я не решался часто посещать его. Сам же Золя, по мере того как росла его известность, становился все заносчивее и принимал меня словно из снисхождения; мне скоро опротивело бывать у него, и долгие годы я с ним не встречался. В один прекрасный день он прислал мне «Творчество». Это было для меня ударом, я понял, каковы его представления о нас. Это очень скверная и насквозь лживая книга».

Следует заметить, что Байль (чье имя Бернар приводит в неверной записи) был в то время жив; он умер в 1918 году.

Несомненно, что реакции Поля менялись на протяжении лет и в зависимости от настроения. В моменты депрессии разгорались старые обиды, а в другие периоды он не питал злобы к старому товарищу. Те же колебания можно видеть и в

высказываниях Золя. Его дочь рассказывала о той радости, которую выразил ее отец, увидев работы Сезанна в доме у Алексиса. Франк Харрис (вообще-то, не очень надежный автор) писал, что около 1900 года Золя называл Сезанна одним из самых великих художников из всех, когда-либо живших. Однако же Г. Коке в интервью 1896 года приводит высказывание в довольно резком тоне:

«Ах да, Сезанн. Как жаль, что я не смог подтолкнуть его. В моем Клоде Лантье я нарисовал его чересчур мягко, что было б, если бы я захотел рассказать все… Ах, мой дорогой Сезанн и не думает в должной мере об общественном мнении. Он отвергает наиболее элементарные вещи: гигиену, одежду, язык. Даже помимо всего этого, одежды там, языка, все бы ничего, если бы только мой дорогой Сезанн был гением. Вы можете представить, чего стоило мне заставить себя оставить его… Да, начинать вместе, быть единоверцами, гореть одним энтузиазмом — и остаться одному, добиться славы одному — все это великая тяжесть, которая пригибает книзу. И все-таки мне кажется, что, несмотря ни на что, в «Творчестве» я подметил в наиболее важных тонкостях все старания моего дорогого Сезанна. Но что тут можно сделать! Это был последовательный провал, хорошие старты и внезапные остановки, мозг, который больше не хотел думать, рука, которая бессильно падала… Никакой возможности реализовать замыслы».

Эти выражения вряд ли могли принадлежать самому Золя. Скорее всего, сам Коке написал их, услышав общее суждение о «Творчестве» как истории художника, который не мог достичь своих высоких целей. После 1886 года Золя, в общем, оставил мир искусства и перестал интересоваться тем, что там происходит.

Здесь нам следует остановиться, чтобы рассмотреть некоторые черты, в значительной степени общие для Сезанна и Золя. Эти черты позволили Золя с симпатией проникнуть в мир страданий и борьбы Сезанна. Оба они страстно смотрели в прошлое, в мир их совместных юных дней, и оба черпали сильную моральную и эстетическую поддержку в этих воспоминаниях. Известно, насколько Золя любил описывать вновь и вновь годы, проведенные в Эксе совместно с Полем и Байлем. Знаем мы, с другой стороны, и что воспоминания об этом периоде лежат в основе постоянного обращения Сезанна к теме купальщиков. «Сегодня память является единственной радостью, в которой находит отдохновение мое сердце», — писал Золя в «Сказках Нинон». Оба друга обладали и глубоким, почти патологическим страхом перед женщинами и сексуальным опытом. Доктор

Е. Тулуз прокомментировал застенчивость Золя с этой точки зрения. Золя в письме к русскому корреспонденту, который собирался переводить книгу доктора, писал: «Это правда, и я принимаю ее». В «Исповеди» рисуется уже глубокий разлад, порожденный мучительным воздержанием, усугубленный тягой к матери. «Моя душа столь требовательна, что ей надобно полное обладание тем существом, которое любишь, так было и в детстве, и во сне, и вообще во всей жизни». Чрезвычайная сосредоточенность на полудетских переживаниях, связанных с образом матери, сказалась впоследствии в том, что безраздельный и доверчивый союз с любой женщиной оказался практически невозможен. Сандоз — Золя в «Творчестве» утверждает, что женщина является разрушительным началом для художника. В другом произведении Золя писал: «Целомудренного художника сразу можно распознать по сильной мужественности всего, чего он касается. В момент творчества он преисполнен желанием, и это желание, стремительно выплескиваясь из-под его пера, рождает великие произведения» («Вольтер», 1879, 5 авг.).

В «Странице любви» (1878) он начал серию, в которой вышел наружу скрытый страх секса, понимаемого как разрушительная сила. Это было продолжено романами «Нана», а также «Накипь». В «Нана» показано разложение высших слоев общества из-за проституток, в «Накипи» средний класс разрушает себя беспорядочными связями. Эти же темы проходят и в «Дамском счастье», и в романе «Человек-зверь». И для Сезанна, и для Золя одержимость работой отчасти проистекала от страха перед отношениями полов, это было попыткой доказать «мужественность» путем создания значительных произведений искусства. Любовь и искусство воспринимались не как взаимодополняющие сферы, стимулирующие друг друга, но как непримиримые соперники, подстерегающие друг друга, чтобы отнять силу. Эти представления были общими для Поля и для Золя, который, обладая большей адаптационной способностью, контролировал себя лучше, чем Сезанн.

Такого рода растравляющие душу представления в свою очередь порождали фантазии из сексуальной сферы, которые персонифицировали в женщине спровоцированные ею страхи удушения и обессиливания. Картинам Поля со сценами насилия и убийства можно уподобить сцены ревности у Золя или сцены чудовищного блудного греха: Нана толкает Хюгона к самоубийству, а Мюффа к религии; в «Жерминале» изображается агония Хеннебо; «Человек-зверь» открывается сценой насилия; в романе «Труд» Дельво заживо сжигает себя вместе с женой.

С этими воззрениями связан постоянный страх смерти и

болезни. Поль терзался этим страхом с ранних лет, особенно после смерти отца он жил со слепым убеждением в предстоящем конце. Нервические припадки матери Золя, которым она была подвержена с юности (и которые ослабели с годами), произвели большое впечатление на писателя. Его мать страдала болезнью печени и умерла от сердечного приступа — болезни Аделаиды Фуке в «Карьере Ругонов» были, видимо, списаны с нее. Золя сам с юных дней воображал себя весьма болезненным, об этом содержится ряд заметок в «Дневнике» Гонкуров. Тем не менее, хотя он и находил у себя симптомы практически всех болезней, проведенное после его неожиданной смерти вскрытие показало, что все органы у него работали нормально. Страх смерти терзал Золя постоянно. Он не отваживался лечь спать без ночника, иногда он вскакивал с постели в безотчетном страхе. Свои фобии он описал в рассказе «Смерть Оливье Бекайля» (1879). Подобно Полю, Золя переживал периоды острой депрессии.

Важно подчеркнуть чрезвычайную близость темпераментов художника и писателя, но в то же время необходимо указать и на некоторые различия. Золя имел более сильную волю, чем Поль. Он умел справляться со своими страхами и фантазиями, мог управлять ситуацией. Искусство Золя было весьма экспансивным, тогда как искусство Сезанна было обращено внутрь, было более концентрированным, того типа, который доступен лишь одиноким и погруженным в себя людям. Таким образом, несмотря на множество общих черт, способы выражения этих двух людей были различны. Оба они использовали своих женщин как щиты, прикрывающие их от мира возбуждающего сексуального опыта, которого они и жаждали, и боялись одновременно. Но Золя умел прийти к своего рода рациональному союзу, тогда как Поль пытался найти выход в отдельных случайных встречах. Так, в момент неожиданного порыва он мог поцеловать служанку, но в дальнейшем ничего из этого не извлекал. Вскоре после этого события Золя также захотел поцеловать служанку, но пошел дальше и прижил с нею двоих детей. (Осенью и зимой 1888–1889 годов он снимал в Париже квартиру для Женни Розеро, которая была швеей у мадам Золя. Женни родила ему первого ребенка в сентябре 1889 года, второго — спустя два года.)

Теперь мы можем вернуться к Полю, находившемуся в то время на юге. Примерно через три недели после получения «Творчества» он поддался давлению матери и Мари и официально сочетался браком с Ортанс в мэрии Экса. Свидетелями его были Максим, служащий, и мелкий чиновник из Гардана Пейрон. При церемонии присутствовал его сын, которому было уже четырнадцать лет. После Поль отправился пообедать со

свидетелями, а Ортанс в сопровождении родственников поехала в Жа де Буффан. Брачное свидетельство было подписано Луи-Огюстом и его женой. Религиозная церемония состоялась на следующее утро в церкви Иоанна Крестителя на улице Секстия. Но свадебная церемония отнюдь не означала возрастания роли семейной домовитости, не означала она и то, что Ортанс с распростертыми объятиями примут в семейное лоно. Напротив, разрыв между Полем и его женой окончательно уже оформился, и все семейство объединилось в нелюбви к Ортанс. В результате всего этого она предпочитала жить отдельно с сыном в Париже. Поль продолжал жить в Жа де Буффан, и женщинами, принимавшими в нем участие, были его мать и сестра Мари. Последняя установила строгую опеку над братом, а мать ревновала его к Ортанс.

Письмо Сезанна, написанное Виктору Шоке из Гардана 11 мая 1886 года, показывает, в каком состоянии духа он оказался в результате женитьбы. Он страдал «от плохой погоды и плохого самочувствия». В свойственном ему стиле Поль противопоставляет свои увядшие мечты и процветающую семейную жизнь Шоке.

«Я не собираюсь давить на Вас, я имею в виду в моральном отношении, но раз уж Делакруа сдружил нас, то я позволю себе сказать Вам, что я хотел бы иметь Вашу моральную уравновешенность, которая позволяет Вам твердо идти к намеченной цели. Ваше милое письмо и письмо мадам Шоке свидетельствуют о Вашей жизненной устойчивости, именно этого мне не хватает, и об этом я и хочу поговорить с Вами. Случай не наградил меня таким самообладанием, это единственное, чего мне не хватает на земле. Остальное у меня все есть, я не могу пожаловаться. Я по-прежнему наслаждаюсь небом и безграничностью природы.

Что касается осуществления самых простых желаний, то злая Судьба как будто нарочно вредит мне: у меня есть несколько виноградников, и так хотелось увидеть уже распускающиеся листья, но неожиданный мороз их погубил. И я только могу пожелать Вам успеха в Ваших начинаниях и пожелать расцвета растительности; зеленый цвет самый веселый и самый полезный для глаз; кончая письмо, скажу, что занимаюсь живописью и что в Провансе таятся сокровища, но они еще не нашли достойного истолкователя».

Поражение цветения любви и дальнейшие рассуждения о зеленом как бы говорят, что вслед за разочарованием может вернуться надежда. Любовь разрушает, а живопись восстанавливает. Так как Ортанс неприязненно приняли в Жа де

Буффан, он снял для нее квартиру на бульваре Форбен, улице с четырьмя рядами платанов на краю старого города. Временами Поль ходил по вечерам в кафе, где встречался с местным доктором и Жюлем Пейроном, муниципальным деятелем, который иногда представлял город в парламенте. Осел, купленный для перетаскивания художнических принадлежностей, доставлял Полю массу хлопот — иногда он отказывался идти, а иной раз упрямо тащился вперед. Случалось, что в конце концов Поль подчинялся его воле. Он любил на несколько дней уйти из дома, странствуя по окрестным холмам, обедая с крестьянами и ночуя в случае необходимости в сараях. Все время Поль писал окрестности Гардана и гору Сент-Виктуар. Время от времени по воскресеньям приходил Марион, художник-любитель; его замечания о геологической структуре и катаклизмах, ее породивших, были полезны Полю, они помогли ему понять подспудный порядок природы.

Монтичелли, которого в ноябре 1885 года хватил удар, умер 29 июня 1886 года. Примерно в это же время Поль ненадолго отправился в Париж. Он зашел к Танги, у которого стены были плотно увешаны картинами его неудачливых клиентов, к коим теперь прибавились еще Гоген и Ван Гог. Танги время от времени удавалось дешево продать картину. Своих «Сезаннов» он разделил на больших (по сто франков) и маленьких (по сорок); некоторые холсты, на которых было по нескольку этюдов, он, по словам Воллара, разрезал и продавал бедным любителям искусства. Когда он показывал картину, он шел в заднюю комнату своей лавки, доставал из ящика работу, медленно разворачивал ее, и глаза его при этом затуманивались чувством. В конце концов Танги устанавливал картину на стул и молча ждал. С теми, с кем он был получше знаком, он позволял себе комментарии — поднимал палец и говорил: «Посмотрите на небо, на дерево, оно удалось, не правда ли?» Он по-прежнему подкармливал молодых и нуждающихся художников, несмотря на свою собственную бедность. В прошлом году Танги, вынужденный платить своему землевладельцу, написал письмо Полю, чей счет у него достигал четырех тысяч франков. Этот бедняк назначал высокие цены на любимые им произведения искусства, чтобы их подольше никто не купил, а он мог бы ими любоваться сам. Разговаривать о своих художниках с теми, кого он недостаточно хорошо знал, он не любил. С тех пор как Танги вернулся в Париж, отбыв наказание за участие в Коммуне, он боялся шпионов полиции; он полагал, что правительство способно бросить независимых художников (принадлежавших, как он говорил, к школе) в тюрьму.

Мы уже приводили примеры того, что свободомыслящие

художники действительно приравнивались к социальным революционерам. Ниже приведем еще несколько примеров. Гоген в письме от 24 мая 1885 года писал о своей выставке в Копенгагене: «Все какие-то интриги. Весь клан старых академиков трепещет, будто речь идет о Рошфоре в живописи. В общем-то, это болтовня, но эффект ужасен». Дюре писал, что, слава богу, полиция, которая пришла арестовывать Танги как коммунара, не обыскала его дом и не предъявила суду картины его друзей и клиентов. «В противном случае его наверняка бы приговорили к расстрелу!» Он же пересказывал историю о дилемме, стоявшей перед Чуди, директором Берлинской Национальной галереи, когда германский император нанес визит в музей. Чуди показал ему работы Мане и импрессионистов, императору они все не понравились, и он приказал засунуть их подальше. Показать ему Сезанна директор даже не осмелился. Однажды, когда Дюре пересказывал этот эпизод некоему коллекционеру живописи XVIII века, тот спокойно заметил, что он очень хорошо понимает поступок Чуди, так как это живопись анархиста, способная лишь вызвать ужас у императора. «Я нашел это суждение о живописи Сезанна весьма типическим. Он всегда воспринимался традиционалистами как некий повстанец и расценивался как анархист, что было эквивалентно коммунару».

Перед тем как вернуться на юг, Поль провел некоторое время вместе с семейством Шоке в Аттенвиле, в Нормандии. Шоке наконец освободился от своих личных денежных затруднений благодаря получению неожиданного наследства, но счастливым себя не чувствовал из-за смерти своей единственной дочери. Поль написал его портрет и вернулся в Экс. Этим же летом на юг к нему приехал Ренуар с женой и сыном, чтобы отдать визит, нанесенный Полем в прошлом году. Ренуар снял жилье у Кони ля в Монбриане и провел там несколько месяцев.

Двадцать третьего октября в возрасте 88 лет умер Луи-Огюст. При разделе его имущества Поль получил около четырехсот тысяч франков. Наконец-то он мог избавиться от всех своих денежных затруднений и связанных с этим страхов. Но в то же время он со свойственными ему возрастающими страхами почувствовал в таком освобождении новую опасность. Долгое ожидание смерти отца наконец закончилось и ударило по нему самому. Когда мы прибавим к этому все остальные удары, обрушившиеся на Поля в 1885 и 1886 годах — неудачу в сразу оборвавшемся любовном приключении, унижение, которому он подвергся, отведенный чуть не под конвоем к алтарю с женщиной, уже давно ничего не значившей для него, и то потрясение, которое он испытал, читая «Творчество», мы можем

понять, почему он, в возрасте сорока семи лет, был уже вполне старым человеком, уверенным, что смерть не заставит себя долго ждать; здоровье его было совсем расшатано. Но поскольку самое худшее уже свершилось и ему больше нечего было бояться, кроме как возможности стать инвалидом, неспособным к работе, то он посвятил себя своему искусству с возросшим усердием. Сознание того, что у него мало времени, могло бы деморализовать другого человека, но у Сезанна это стало источником неиссякаемой силы, заставлявшей его вкладывать всю оставшуюся энергию в чрезвычайно сосредоточенное изучение натуры и попытки самовыражения. Этот род давления издавна двигал им, но лишь теперь он достиг своей крайней величины. Сезанн не просто нуждался в постоянной работе, он также нуждался в том, чтобы посвятить все свои силы битве за углубленное понимание чувства цвета и формы, точнее, цветоформы, то есть модуляций цветовых планов, компонующих пространство.

Глава 3
Снова вперед
(1887–1889)



1887 год Поль провел на юге, неустанно работая. Его состояние того времени выражает «Автопортрет с палитрой». Погруженность в работу выражена тем, что линии палитры и мольберта ограждают художника и составляют своего рода жесткую, держащую взаперти фигуру художника структуру. Этот эффект еще усиливается тем, что вверху и слева оставлено свободное пространство, а также тем, как моделирована фигура. Тело как бы вырастает из ограждающего «ящика», но вместе с тем и поглощается им. Возникает впечатление, что человек одновременно и свободен, и связан. М. Шапиро писал об этом портрете: «На лице, выписанном широкими угловатыми плоскостями, внутренняя граница волос и бороды изгибается той

же линией, что и закругленная сторона палитры. Выступ бороды на щеке соответствует выступающему из палитры большому пальцу, а также внутренняя линия бороды симметрична лацкану пиджака под ней. Таким образом одна из самых человечных деталей сопрягается с формами вещного мира, и все в равной степени стабильно и четко. Подобная слитость достигает наивысшей точки в удивительном совпадении линии палитры и рукава, которые по вертикали образуют как будто одно тело, параллельное раме».

Совершенно плоская палитра без всяких перспективных сокращений или пространственных ракурсов выглядит преградой, которая защищает собственный мир художника, мир сосредоточенности и одиночества. Лицо, и в особенности глаза, не закончено, но это, пожалуй, лишь усиливает впечатление дикой, неприрученной силы. Художник слишком погружен в созерцаемую им реальность, чтобы казаться живым в обычном смысле. Его жизнь стала одним целым с актом творения. Он и удален от мира, и мощно в нем присутствует.

В результате сильных эмоциональных потрясений, которые Сезанну довелось пережить в 1885–1886 годах, развитие его искусства несколько задержалось. В стиле этих лет он использовал параллельные мазки для передачи резко очерченных диагональных плоскостей, отрезков, сужающихся к концу клиновидных плоскостей, которые относятся к наиболее законченно-типическим из всех Сезанновых формул. Этот стиль возник в результате естественного смешения достижений семидесятых и начала восьмидесятых годов. Потрясения тех лет привели к тому, что впервые за все время Сезанн стал топтаться на месте и потерял руководящий импульс. Он все больше стал повторяться. Разработка глубины пространства вновь, как когда-то, стала неглубокой, в основном Сезанн занимался поверхностью картины, результатом чего явился сухой линеарный стиль. В этот период он больше чем когда-либо ранее оставлял работы незаконченными. «Он резко свернул со старого пути и отказался от того умения, которым он овладел в болезненной борьбе с природой и самим собой», — писал Гаске. Примером работы в этом линеарном стиле является картина «Ореховые деревья в Жа де Буффан» (1885–1887), в которой мазки не связаны, как раньше, в систему, а сложная вязь вертикалей и наклонных линий первого плана резко оттеняется смутно различимой горой Сент-Виктуар вдали и строениями по краям композиции.

Какое-то время Поль продолжал сухой диагональный стиль 1886 года. Картина «Гора Сент-Виктуар и большая сосна», которую Сезанн подарил Гаске, написана, по всей видимости, в

1887 году. Она хорошо иллюстрирует этап тщательно конструируемых работ. Деревья на первом плане обрамляют удаляющиеся планы, которые очень подробно и правильно построены. Вероятно, к предыдущему году принадлежит картина «Дом в Провансе», с ее мощными горизонталями, противопоставленными простой структуре дома, прямым деревьям и расщелинам на холмах. Во всей композиции виден чрезвычайно простой и конструктивный порядок, все формы даны в их обнаженной простоте, без скидки на подвижность и взаимодействие, какое обычно бывает в реальной жизни. Листва, например, дана столь обобщенно, что превращается попросту в глыбы цвета. Такого рода сухая и решительная живопись вела к более мягкой и подвижной, но достаточно простой и конструктивной. Под конструктивностью мы понимаем здесь попытки низвести изображаемое до его первичной и ясной незамутненной сущности, без попыток абстракций любого рода. И тем не менее, несмотря на упрощение и схематизм, композиции Сезанна полны движения жизни.

Поль чувствовал, что только в такой работе ему удастся выразить и вместе с тем победить горечь одиночества, которое он тяжело переживал в 1885–1886 годах. Он достиг мира с собой посредством выражения себя в больших пространственных формах, трактуя эти формы с новой, более глубокой объективностью и одновременно наполняя их глубоким созерцательным присутствием. Внешний холодный, каменистый мир жестоко отделен от художника в своем независимом существовании, но вместе с тем он является его частью.

В натюрмортах этого времени можно наблюдать тот же объективистский и аналитический стиль, но выражен он в более мягкой форме.

После смерти Луи-Огюста, как свидетельствует племянница Поля, он перестал работать в старой мастерской и перебрался в гостиную на первом этаже, немедленно внеся туда большой беспорядок: «Цветы, фрукты, белье, на каминной полке — три черепа, Распятие из эбенового дерева с фигурою Христа из слоновой кости — распятие бабушки, оно все еще существует».

В 1888 году Поль, почти исчезнувший из парижского окружения, решил нанести новый визит в столицу. Несомненно, что он перед этим прятался, чувствуя истощение от всех потрясений предыдущих двух лет, а также воображая, что каждый знакомый в Париже будет видеть в нем Клода Лантье. Он снял квартиру в старом мрачном доме на набережной Анжу, № 15, к северу от острова Сент-Луи. В соседнем доме № 13 жил Гийомен. Довольно странно, но он выбрал именно то место, которое Золя в

«Творчестве» отвел для жилища Клода. Эту квартиру Поль не менял в течение двух лет, часто он прогуливался из своего района в Шантийи или бродил вдоль Марны. Возможно, что в эти годы он наезжал в Экс, но в точности это неизвестно. Золя так описывал этот район Парижа: «маленькие, серые, испещренные вывесками дома с неровной линией крыш, за ними горизонт расширялся, светлел, его обрамляли налево — синий шифер на башнях ратуши, направо — свинцовый купол собора Св. Павла… Река была усеяна какими-то причудливыми тенями — спящей флотилией лодок и яликов, к набережной была пришвартована плавучая прачечная и землечерпалка, у противоположного берега стояли баржи, наполненные углем, плоскодонки, груженные строительным камнем, и над всем возвышалась гигантская стрела подъемного крана».

Дом № 15 был построен около 1645 года; № 17 назывался Отель Лозан, в нем в молодые годы некоторое время жил Бодлер. Этот мирный район издавна привлекал художников: в доме № 9 в течение семнадцати лет обитал Домье, а на набережной Бурбон жили Филипп де Шампень и Мейсонье. Последний построил там башенку, стилизованную под средневековую.

Поль, постоянно чувствовавший слабость своего здоровья, ощущал, что не отдыхает как следует за работой дома или в мастерской, снятой на улице Валь-де-Грас. Шоке попросил его расписать свой дом на улице Монси-ньи, но, сделав два наброска, Поль утратил к этому интерес. Он долго работал над картиной «Масленица» («Пьеро и Арлекин»), для которой ему позировали собственный сын (в образе Арлекина) и сын сапожника Гийома (Пьеро). Как обычно, он требовал от своих моделей бесконечного неподвижного стояния, и в один прекрасный день Пьеро упал в обморок.

После полудня Сезанн ходил в Лувр, а иногда заходил к Танги и смотрел его коллекцию, которую подчас называл комнатой ужасов, а время от времени музеем будущего.

Четвертого августа Гюйсманс написал статью в «Краваш» (перепечатанную на следующий год в «Сертэн»), в которой он описывав Сезанна как эксцентрика из одной компании со второразрядным художником Тиссоном и «воскресным художником» клоуном Вагнером. Гюйсманс обнаружил в Поле своеобразную, но неправильную экспрессию: «Истины, столь давно оставленные, наконец постигнуты вновь, странные, настоящие истины… Эти незаконченные пейзажи, попытки, оставшиеся в забвении, усилия, чья свежесть испорчена исправлениями и отделкой; по-детски варварские начинания, поразительное равновесие. Дома, склонившиеся, как пьяные,

смятые фрукты в искривленных сосудах, обнаженные купальщицы, неистово очерченные с пылом Делакруа, — все это к вящей славе глаза и без очистки видения или изящества мазка… Он явный колорист, который больше, чем Мане, внес вклад в импрессионистическое движение, но это художник с больными глазами, который в диких неправильностях своего видения обнажил предостерегающие симптомы нового искусства».

В этом, 1888 году, возможно, произошла первая встреча Сезанна с Ван Гогом. Это могло случиться незадолго до отъезда последнего в Арль. Об этом сообщает в своих воспоминаниях о Сезанне Бернар: «Однажды, когда Сезанн зашел к Танги, он встретился с Винсентом, который там обедал. Они немного поболтали об искусстве вообще и после этого принялись делиться своими собственными идеями. Ван Гог подумал, что он не сумеет лучше объяснить свои представления об искусстве иначе, чем показом самих картин, и спросил мнение Сезанна о них. Он вытаскивал перед Сезанном самые разные картины — портреты, натюрморты, пейзажи. Сезанн, который был, несмотря на застенчивость, довольно груб, заявил, просмотрев все работы: «Воистину, вы пишете как сумасшедший».

Сезанн вернулся на юг зимой, в то время как Ренуар проезжал по тем краям. Тот был поражен, увидев дальнейшее развитие в работах Поля. «Как ему удается делать это! Он не может положить и двух мазков без успеха». Тем не менее Поль, благодаря своему обычному нраву, мог запросто порвать холст или просто оставить его на пленэре и вернуться домой в полном отчаянии. Однажды, когда мимо проходила какая-то пожилая женщина с вязаньем, Сезанн закричал в ярости: «Гляньте на эту приближающуюся старую корову», — и, несмотря на протесты Ренуара, он сгреб свои принадлежности и поспешил прочь, будто преследуемый дьяволом. Возросшая неуравновешенность Сезанна выражалась в том, как он обращался с Ренуаром, своим старым другом. Поль пригласил Ренуара на обед в Жа де Буффан отведать «превосходный укропный суп», приготовленный старой мадам Сезанн, которая любила поболтать и похвастать своими рецептами. Ренуар позволил себе между делом пошутить по поводу банкиров, на что Сезанн гневно повернулся к нему, а мадам Сезанн поддакнула: «Воистину, Поль, в доме твоего отца!» Если мы вспомним, как горько и зло отзывался сам Поль в своих ранних письмах о семействе и сколь нечестивым он считал и банковское дело, и право, нам станет ясно, насколько глубокие перемены произошли в нем после событий 1886 года. Он все больше и больше попадал в зависимость от своей матери и сестры и в итоге стал разделять семейное прославление покойного отца.

Кроме того, с началом диабетической болезни неуравновешенность Сезанна еще больше возросла. В тот день в результате резкой вспышки Поля Ренуар в смятении покинул Жа де Буффан и перебрался в Монбриан, сняв помещение у Кониля.

Гаске сообщает, что Поль обычно отзывался об отце с похвалой. «Да, это был человек, который знал, что делал, когда выплачивал мне содержание. Да, да, я говорил вашему отцу, Анри, если у кого-то есть сын-художник, то ему следует выплачивать денежки. Своего отца нужно любить. Да, а я никогда не любил своего в должной мере… Я никогда не показывал отцу свою любовь». Если бы у нас не было еще свидетельства Ренуара, то было бы невозможно поверить, что после всей долгой и тяжкой борьбы взгляды Поля могли столь радикально перемениться.

Когда Поль вернулся в Париж, в точности неизвестно, но в 1889 году он снова живет на набережной Анжу. В этом году он второй раз выставился в публичной галерее — на Всемирной выставке. (Это был год открытия Эйфелевой башни.) Каким образом Сезанну удалось пробиться на выставку, остается неясным, но можно не сомневаться в том, что это было следствием каких-то закулисных усилий. Воллар писал: «И на этот раз он попал на выставку в результате покровительства, а точнее, благодаря сделке. Комитет попросил у мсье Шоке кое-что для обстановки в залах экспозиции, тот согласился, но поставил непременным условием показ картины Сезанна. Нечего и говорить, что картина была повешена так высоко, что сам художник едва разглядел ее». Была представлена работа «Дом повешенного», в каталоге Поль был объявлен парижским жителем. На той же выставке были три картины Моне, две вещи Писсарро, но ни одной работы Ренуара, Сислея, Гийомена или Моризо. 7 июля Поль написал записку Роже Марксу (1859–1913), одному из первых критиков, выступивших в защиту его картин.

В конце 1889 года Сезанн получил приглашение принять участие в выставке в Брюсселе. Там в 1884 году независимые художники организовали «Группу двадцати». Б течение десяти лет они устраивали ежегодные показы, в которых могли принять участие и посторонние художники, включая иностранцев. (В 1894' году группа распалась, и на ее основе возникло общество «Свободная эстетика», просуществовавшее до 1914 года.) «Группа двадцати» уже приглашала Фантен-Латура, Гогена, Бракмона, Форена, Гийомена, Моне, Моризо, Писсарро, Ренуара, Родена, Сёра, Синьяка и других французских художников. В 1890 году вместе с Сезанном приняли участие Сегантини, Сислей и Ван Гог. Сначала он отказывался, но в ноябре, 27 числа, ответил Октаву Маусу: «Я благодарю Вас за лестное для меня письмо и с

удовольствием принимаю Ваше предложение. Но разрешите мне отвергнуть обвинение в надменности, которую Вы мне приписываете на том основании, что я обычно отказываюсь принимать участие в художественных выставках. Дело в том, что мои долгие поиски не дали пока положительных результатов, и, опасаясь справедливой критики, я решил работать в уединении, пока не почувствую себя способным теоретически защитить результаты своей работы, но ради удовольствия быть в такой хорошей компании я, не колеблясь, изменяю свое решение и прошу Вас принять, мсье, благодарность и привет от Вашего собрата».

В этом письме можно легко заметить смесь гордости, чувства обидь? и природной скромности. На выставку «Двадцати» Поль послал три работы. В одной из своих вежливых записок (от 18 декабря) он просил Шоке одолжить «Дом повешенного» (который тот получил в обмен от графа Дориа); через три дня Сезанн снова написал Маусу. Шоке по своей инициативе добавил «Домик в Овере», а Поль еще решил послать этюд «Купальщицы». «Я прошу Вас назвать эту вещь в каталоге как «Пейзажный этюд»; — писал он.

Когда в январе 1890 года выставка открылась, работы Сезанна прошли незамеченными. Пресса была занята яростными нападками на Ван Гога, хотя один журналист назвал Поля «искренним мазилой». 15 февраля Сезанн написал Маусу еще одно письмо, где поблагодарил его за присланный каталог, который был «очень живописен».

Несмотря на ухудшившееся здоровье, Сезанн по-прежнему по многу часов сражался с живописью у мольберта — начиная с пяти или шести утра и до захода солнца, с перерывом на завтрак. Он все больше уходил в себя. Бернар приводил его слова, сказанные в старости: «Одиночество, вот чего я заслуживаю. По крайней мере никто не наложит на меня лапу».

В пятьдесят один год волосы Сезанна побелели. Он был вынужден ограничивать себя диетой, которую довольно часто нарушал. Нередко ему доводилось раздражаться и терять душевное равновесие. Известно, что одно лишь упоминание имени члена Института или преподавателя Школы изящных искусств приводило его в ярость. Точно так же он реагировал на уличный шум, на скрип колес или говор прохожих. Из-за этого Сезанн некоторое время собирался сменить жилище и наконец переехал на Орлеанский проспект. Шоке умер, Поль тяжело переживал потерю.

Умер и отец Ортанс. Сама она решила заняться семейным ремеслом в департаменте Юра и съездить *р* Швейцарию. Мари не

было поблизости, чтобы держать Ортанс под контролем, а Поль по слабости уступил. По дороге в Швейцарию (а может быть, на обратном пути) семейство остановилось в Безансоне, где Поль написал три пейзажа. Ему путешествие по кантонам западной Швейцарии с заездом в Берн, Фрибург, Лозанну и Женеву не понравилось. Большую часть времени он вместе с Ортанс и с сыном провел в отеле «Солейль» в Невшателе, где Поль чувствовал себя более-менее дома. Швейцарские пейзажи, похоже, не слишком затронули его, он написал всего лишь два незаконченных вида Невшателя. Он оставил их в гостинице и позже их дописал другой художник. В Швейцарии он часто говорил: «Здесь нет ничего, кроме этого» — и показывал на небо. Во Фрибурге, гуляя с женой и сыном, Сезанн затесался в антикатолическую демонстрацию. Чрезвычайно этим напуганный, он исчез. После того как Поль не пришел в гостиницу даже ночью, Ортанс пустилась на поиски по всему городу, но безрезультатно. Наконец пришло письмо из Женевы, куда через четыре дня отправилась и Ортанс. Как он объяснил, его напугала не причина демонстрации, а шумная толпа, в которой таились озлобленность и грубость.

К этому времени Сезанн разделил семейные финансы, составлявшие примерно 25 тысяч франков в год, на двенадцать частей, а каждую из этих месячных порций еще на три. Его сыну исполнилось к этому времени восемнадцать лет, Сезанн чрезвычайно гордился им. «Поль — это мой восход (orient)», — приводил Воллар высказывание Сезанна, а Алексис добавлял: «Какие бы глупости ты ни сотворил, — говаривал Сезанн, — я никогда не забуду, что я твой отец». Он не хотел повторять ошибок Луи-Огюста, но юноша никак не проявлял интеллектуальных или художественных наклонностей. Поль, однако, был приятно изумлен, увидя, что сын способен заниматься обыкновенными житейскими делами. Что касается Поля-млад-шего, то он относился к отцу с уважением и предупредительностью. Он никогда не дотрагивался до руки отца, чтобы поддержать его, без слов: «Простите, вы позволите мне, папа?»

Племянница Сезанна, рассказывая о семейной традиции, сообщала, что Ортанс звали Королева Ортанс. «Его жену редко упоминают, но она была не без положительных качеств. В ней в равной степени наличествовали чувство юмора и терпеливость по отношению ко всему. Когда Сезанну не спалось, она читала ему по ночам, и это иногда продолжалось часами. Ее свекровь, которая особой нежности к ней не питала, тем не менее признавала терпеливость Ортанс. В конце концов, она дала

Сезанну сына». Поль после долгой работы любил хорошо поспать. Его экский приятель нарисовал карикатуру, изображающую храпящего на спине Сезанна, на рисунке имеется надпись: «Тихо! Сезанн спит».

К концу 1880-х годов относятся различные попытки отойти от сухого стиля работ середины десятилетия. Однако природная пышность и сочность, присущие Полю всегда, в них уже смягчены; их прекрасная конструктивная построенность ведет к новой, более рассудочной системе. Можно заметить также странное возобновление идущей от Делакруа темы — темы Вирсавии. В более ранней версии Сезанн исходил из рембрандтовской трактовки сюжета, позже он подошел к теме, используя точку зрения, близкую к Пуссену (в «Воспитании Вакха» в Лувре). А в картине конца восьмидесятых годов наличествовали все черты его стиля этого времени, в частности типичным было помещение на заднем плане вида горы Сент-Виктуар, нарисованной по памяти. Этот мотив Сезанн не писал до 1880-х годов. Линии фигуры обнаженной, прислонившейся к стволу дерева, следуют линиям склона горы; служанка очертаниями своего тела соответствует собравшимся над женщинами облакам. Предыдущая картина с обнаженными в пуссеновском духе имела похожую композицию, хотя основные ее принципы были менее явно выражены, а горы не соответствовали реальным прототипам.

«Большая сосна», выполненная около 1880 года, была написана в Монбриане. В этой картине, как и в некоторых других композициях с заброшенными домами, вновь появляется мощный заряд романтизма. В «Провансальском подлеске» присутствует богатая призматическая гамма цвета, а для моделирования объема использованы крупные разнонаправленные мазки.

В это время Поль также предпринял явные попытки к развитию своей живописи с фигурами. Уже упоминалось, что он писал своего сына в образе Арлекина, а другого мальчика в образе Пьеро. В гордую, хотя и несколько неуклюжую позу Арлекина Поль постарался вложить все свое восхищение открытым характером сына. Что именно происходит в этой картине, не вполне, ясно. Предполагалось, что Пьеро за спиной Арлекина собирается схватить его шутовской меч, его символ силы и величия. Таким образом, атакующий может представлять Золя, а сам Арлекин оказывается Полем, бестрепетно продолжающим свой прямой путь. Но, пожалуй, маловероятно, чтобы события 1886 года, которые столь сильно потрясли Сезанна, могли бы выражаться в этакой легкомысленной символике, в которой трагические переживания Поля были сведены к маскараду. Возможно, здесь имела место общая идея, а

именно — выражалась надежда, что сын может идти по жизни легко, относиться к ней, как к карнавалу, и не будет убиваться из-за насмешек, столь тяжко воздействовавших на его отца. В этом отношении картину «Масленица» можно рассматривать как своего рода попытку преодолеть и залечить болезненные потрясения 1886 года.

В портретах Ортанс, выполненных в период конца восьмидесятых годов, можно заметить новое движение к уверенному и твердому рисунку. По меньшей мере три работы могли быть написаны на набережной Анжу, в комнате, обшитой деревянными панелями с увенчивающим их ободком-карнизом. Здесь же, по всей видимости, были выполнены три картины, изображающие мальчика в красном плаще. В этих работах Поль снова показывает свой интерес к полноте объемов, хотя в отдельных деталях он чрезмерно обобщает массы. В это время он особенно жаждал простого величия формы; в мальчике, закутанном в красный плащ, он, несомненно, стремился передать поэтические и туманные черты юности, отсутствующие в «Масленице», с ее по-петушиному надувшимся Арлекином и тяжелым, с невыразительным лицом, Пьеро.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Глава 1
Бегство из Живерни и Парижа (1891–1895)



В феврале 1891 года Алексис был в Эксе. Его письмо от 13 числа позволяет предположить, что Золя просил его разузнать о Поле и вообще разведать ситуацию.

«Это унылый, удручающий, усыпляющий город. Единственный, кого я вижу, — это Кост, но он не всегда забавен… К счастью, Сезанн, с которым я встречаюсь в последнее время, вносит жизнь и свежее дыхание в мое существование. Он полон энергии и экспансивен, Он сердится на Буль (прозвище жены Сезанна, принятое в окружении Золя. — *Дж. Л.*), которая после года жизни в Париже заставила его торчать пять месяцев в Швейцарии, обедать за табльдотом… где он нашел общий язык лишь с одним пруссаком. После Швейцарии Буль, сопровождаемая своим сынком, отправилась в Париж. Однако, сократив ей денежное пособие, Поль привлек ее обратно в Экс…

Днем он пишет в Жа де Буффан, где ему позирует какой-то работник. На днях я поеду посмотреть, что он там делает. Наконец, чтобы дополнить его портрет: он обратился опять к католической религии, верит и исполняет все обряды…»

Золя просил также и Коста писать ему о Поле, примерно в это же время последний написал из Экса:

«…Непонятно, как это у скупого и жесткого банкира могло родиться такое существо, как наш бедный Сезанн. Я его недавно видел, он здоров, и с физической стороны у него все хорошо. Но он стал робким, наивным и моложе, чем когда-либо. Он живет в

Жа де Буффан со своей матерью, которая, между прочим, в ссоре с Буль, а та не в ладах с сестрами Сезанна, а те, в свою очередь, не ладят между собой. Таким образом, Поль живет сам по себе, а жена сама по себе. Удивительно трогательно, что этот добрый малый сохранил всю свою детскую наивность и, забывая все разочарования и все мучения борьбы, безропотно, но упорно продолжает стремиться к произведению, которое он никак не может создать».

Итак, Поль стал из-за своей близости к матери ревностным прихожанином церкви. Страх смерти, который кризис 1886 года сделал еще более острым, играл все более сильную роль в этом обращении. Ранее мы обращали внимание, что в молодости он разделял антиклерикальные тенденции и радикальные взгляды Золя, Писсарро, Моне, Танги и других представителей его парижского круга. В письме Алексиса явственно ощущается удивление старого приятеля по поводу духовной метаморфозы Сезанна, Он говорил Алексису: «Это все мой страх. Я не был уверен, что мне осталось на земле больше четырех дней. И после этого я стал верить, что выживу, и я вовсе не хочу заигрывать с вечностью». Воллар писал: «Хотя Сезанн и избегал, насколько возможно, общаться с монахами, он все же находил некие положительные качества в религии, а именно — «элемент респектабельности» и «моральную поддержку». Поэтому он частенько ходил в церковь и выстаивал мессы по воскресеньям». К этому Воллар добавлял со свойственной ему беззаботной приблизительностью о том, что касалось молодых лет Сезанна: «Впрочем, он с юности выказывал религиозное чувство. Однажды его отец шутливо заметил своему приятелю: «Мы сегодня позавтракали с некоторым опозданием, поскольку нынче воскресенье, дамы отправились закусить Телом Христовым». Услышав это, его сын, обычно такой робкий и послушный, резко сказал: «Должно быть, папа, вы начитались в «Сьекль» рассуждения торговцев вином». Однако, если случалось, что небо по воскресеньям было чистым, то кюре приходилось вести службу без него. Даже во время мессы Сезанн не переставал думать о живописи, если только он не приходил в церковь поспать». (Благочестивость, с которой Поль обратился к отцу, была вызвана, возможно, попросту неприятием банкирских шуточек последнего.) Воллар также приводит историю про то, как некий молодой художник приехал в Экс к Сезанну в воскресенье. Погода была плохая, и поэтому он отправился с приятелем в Сен-Сюльпис; народ как раз выходил после службы, а Поль, к которому они обратились с приветствием, выглядел так, будто только что проснулся. Он от неожиданности уронил свой

молитвенник, но, когда ему сказали, что приезжий является художником, заметил: «Ах, вы из наших», застегнул пуговицу и продолжил разговор. Кроме того, Воллар свидетельствовал, что Сезанн в случае малейшей неудачи не останавливался перед тем, чтобы не послать Доброго Бога ко всем чертям, если поблизости не находилось какой-нибудь другой жертвы. Я припоминаю один день, когда сильный туман выгнал его из мастерской, где он писал портрет. На середине богохульной тирады он вдруг вспомнил, что по соседству от него живет художник Каррьер. И вот, потрясая кулаком перед окнами коллеги, с искаженным от сильных страстей лицом, но уже улыбаясь тому, что он сейчас скажет, Сезанн вскричал: «Ну этот-то тип наверху сейчас, наверно, счастлив — у него есть все, о чем он мечтал».

По поводу своих походов в церковь Сезанн испытывал некоторое смущение. Он продолжал отрицательно относиться к священникам, называл религию «моральной гигиеной». Свой подход он называл: «Мой кусок средневековья». Племянница Сезанна сообщает, что он часто повторял эти слова, выходя после службы. Всему своему отношению к церкви Сезанн придавал несколько шутовской характер, говоря: «Поскольку у меня слабый характер, я полагаюсь на мою сестру Мари, которая полагается на своего исповедника, который полагается на Рим». Племянница сообщает, что Луи-Огюст часто говорил: «Поль позволит проглотить себя живописи, а Мари — иезуитам». По этому поводу племянница замечает: «Это не совсем так. Мари, будучи весьма хитрой и жесткой, временами давала милостыню, чтобы совершать какие-то добрые дела, но как вести хозяйство, она знала очень хорошо. А вот что касается Поля…» Незадолго до своей смерти, отзываясь о «кретинском священнике», он едко утверждал: «Я думаю, что быть католиком — это значит быть свободным от всяческой законности, но уметь зорко блюсти свои собственные интересы».

Не сохранилось ни одного его собственного высказывания, из которого бы следовало, что Сезанн относится с почтительностью к Богу, Христу или деве Марии. То, что он искал, было просто некой внешней опорой, которая могла бы помочь ему в вечной борьбе со страхом смерти (или бессилия) и позволила бы ему управлять такими разрушительными эмоциями, как неуверенность в себе, чувство греховности и ущербности. Обращение к церкви, а также чувство опоры, которое он обрел в подчинении сестре Мари, помогли ему выстоять в той ужасной изоляции, что обрушилась на него с 1886 года. Но пытаться найти в этом какой-то элемент метафизической компенсации, которая отразилась в его живописи после 1886 года, было бы неверным.

Это была просто церковь его матери, а не сама идея Бога, к которой он обратился. Материнская церковь, в объятия которой он мог теперь спокойно войти, ибо свободомысливший и насмешничавший отец был уже в могиле.

Частью попыток Сезанна упростить жизнь и держать ее всю под контролем было решение прижать Ортанс (возможно, по совету Мари) урезанием доли ее содержания, которую она, наоборот, всегда стремилась увеличить. В результате она была вынуждена покинуть свой любимый Париж и перебраться в Экс на глаза Сезаннов. Поль отзывался о ней с презрением. «Моей жене не нравится ничего, кроме Швейцарии и лимонада». Если она когда-либо пыталась принять участие в его спорах с друзьями, он обычно прерывал ее: «Ортанс, сиди спокойно, дружок, ты говоришь только глупости (betises)». Письмо Алексиса, приведенное частично выше, так описывает приезд Ортанс в Экс:

«Вчера, в четверг, в семь часов вечера, Поль покинул нас и пошел на вокзал встречать семью, из Парижа прибудет также мебель на 400 франков. Поль собирается поместить всех в снятом им помещении на улице Монне и туда будет посылать деньги им на жизнь… А сам он не собирается расставаться с матерью и сестрой, он живет с ними в предместье Экса и чувствует себя там хорошо, лучше, чем с женой. Если, как он надеется, Буль и малыш удержатся здесь, то он сможет время от времени ездить в Париж и жить там месяцев по шесть. «Да здравствует солнце и свобода!» — восклицает он… Между прочим, Поль совершенно не стеснен в средствах. Благодаря своему отцу, которого он теперь почитает… ему есть, на что жить».

Далее Алексис приводит таблицу расходов Сезанна — весь доход делится на двенадцать месячных долей, а каждая доля еще на три части — ему самому, жене и сыну. «Но Буль не очень-то деликатна и, кажется, всегда стремится захватить себе часть Поля. Теперь, поддерживаемый матерью и сестрой, он чувствует, что сможет ей противостоять…»

В начале 1890-х годов Сезанн вернулся к работе над портретом и к композициям с живой модели на новом уровне изображения массы и объемов. Он достиг впечатления скульптурности и монументальности, не утратив при этом достижений в области цвета и движения. В «Человеке с трубкой» он изобразил папашу Александра, садовника в Жа де Буффан, который также позировал ему для левой фигуры в трех маленьких вариантах «Игроков в карты». Тяготение к скульптурности подчеркнуто связью складок в картинах Сезанна с драпировками флорентийских бюстов XV века. «Женщина с кофейником», для которой Сезанну позировала служанка, написана в более сложном

интерьере, но обнаруживает те же цели. «Игроки в карты» Ленена в музее Экса отчасти вдохновили интерес Поля к этой теме и вызвали несколько композиций, изображающих игроков в карты в кафе. Моделями ему служили крестьяне, и кроме отдельных этюдов с них Сезанн делал групповые зарисовки с пятью, четырьмя или двумя фигурами. (Всего известно пять живописных полотен на эту тему.) Делались попытки усмотреть в «Игроках» символический смысл, дескать, карточная игра — это битва в искусстве, и Поль здесь выступает победителем. Это выглядит чересчур натянутым, равно как и попытки связать эту тему с грубым рисунком на тему Уголино в раннем письме. Несомненно другое. Поль наблюдал за игроками в кафе, обратил внимание на их сравнительную неподвижность, которая позволила ему длительное время их изучать. Поэтому, когда он перешел к работе над данным мотивом, модели, оставаясь недвижными, позволили ему успешно работать над их передачей. Кроме этого, мы можем лишь признать привлекательность темы выбора и судьбы или, что тоже немаловажно, темы игры на деньги. Эта тема под несколько другим углом привлекала также Малларме, который уподоблял поэтический процесс метанию костей. В своих композициях Поль достиг монументального образа в передаче противоборства двух человек, погруженных в игру и подчиненных картам, в которых записаны секреты судьбы, а в то же время игроки используют эти карты по своей-собственной воле. В этом глубоком и простом смысле заключена глубокая символика, особая сила которой придается тем, что оба игрока, поданных столь величественно, являются простыми работниками.

Сезанн начал работу над этой темой, возможно, осенью 1890 года и продолжал работу над ней в течение нескольких лет. В композиции с пятью фигурами упор сделан на криволинейные формы, которые напоминают барочные и позволяют связать эту картину с интересом Поля к композиции Пюже «Галльский Геракл». Этот поворот к барокко виден еще более явно в натюрморте с гипсовым Купидоном, в котором между яблоками и луком Сезанн поместил статуэтку, сделанную, по его мнению, с работы Пюже из Лувра. (В верхней части картины он расположил кусок так называемой «Анатомии», приписывавшейся Микеланджело, но в манере, совпадающей со своим собственным стилем.) Преобладание криволинейных линий можно видеть также в портретах Ортанс в красном платье. Вскоре, однако, эти тенденции вновь попали под контроль строгих архитектонических конструкций, как, например, в поздних «Игроках» или в «Женщине с кофейником», «Гипсовый Купидон» является хорошим примером того, как Сезанн организовывал свои

формы в пространстве. Статуэтка образует сильную вертикальную ось, вращающуюся вокруг себя. Это движение подхватывается движением диагоналей. Точка зрения сверху — любимая позиция Поля — подчеркивает внутреннее напряжение статуэтки Купидона, изображенного в динамическом ракурсе. Искусствовед Гамильтон писал об этой вещи: «Благодаря этому большая часть тела и основание статуэтки находятся в разных отношениях с верхней и нижней частями картины. Ноги и база статуэтки являются кульминацией натюрморта на столе. Взгляд затем скользит вверх и обращается к пространству комнаты и к картине за торсом Купидона. Связь статуэтки и фигуры на картине за ней приоткрывает здесь глубинные свойства изобразительности, найденные Сезанном: мы знаем, что предметы в пространстве существуют сами по себе, но когда они наблюдаются вместе, то они входят в бытие друг друга».

С точки зрения символики этой картины следует заметить, что голова Купидона, персонифицирующая Любовь, уравновешивается в правом верхнем углу изображением скульптуры «Анатомия», приписывавшейся Микеланджело. Эта скульптура издавна привлекала Поля, и он сделал с нее много зарисовок. Не приходится сомневаться, что его интерес был по преимуществу анатомическим, к тому же следует прибавить то, что он считал эту вещь работой Микеланджело, которого он глубоко почитал. (Любопытно, что среди картин на христианские сюжеты, которые он копировал в Лувре, преобладали сцены страстей и смерти, а не воскресение и тому подобные.) Пожалуй, мы можем уподобить изображение человека в «Анатомии» черепу в качестве эмблемы с многообразными значениями в сознании Сезанна. В данном случае Человек с содранной кожей «Анатомии» противостоит Жизни. Но можно пойти еще дальше. В «Цветах зла» есть стихотворение «Скелет-землероб» (I860 год), которое не могло не запечатлеться глубоко в сознании Поля. В стихотворении говорится о старинных анатомических рисунках:

«Давно таблицы стерлись там,
Но кажется, художник ветхий,
Подправил их иглою меткой,
Придал красивость их чертам,
И чтобы таинство за гробом
Возможно явственней открыть,
Он предоставил землю рыть
Лишенным кожи землеробам».

Эти странные фигуры намекают на своего рода жизнь в смерти, когда

«еще придется нам, наверно,
Покинуть кладбища свои,
Для земляных работ проснуться
И грубых заступов коснуться
Ногой в запекшейся крови…»

(Перевод П. Антокольского)

В более мягком варианте Человек с ободранной кожей становится Работником или самой Землей, Художником, улетающим в неведомые сферы. (Например, картина Милле «Человек с плугом», написанная в 1862–1863 годах, изображает труженика с чрезвычайно огрубленным лицом и тяжелым, словно бы мертвым телом, с трудом отделяющимся от земли, — великолепная иллюстрация одного из возможных аспектов образа.) На эту картину в свое время все яростно ополчились как на грязную и злостную клевету. «А как же тогда, — вопрошал в ответ Милле, — можно достаточно простым образом показать человека, обреченного добывать хлеб свой в поте лица своего?» (Если я прав, то можно сказать, что Поль использовал образ Человека с содранной кожей в качестве горького комментария для образа Любви, окруженной своими обычными яблоками и проросшими луковицами, которые имеют фаллические коннотации, подобно грушам в «Обнаженной».) Любовь, таким образом, не существует в своем обособленном пространстве, череп или Человек с содранной кожей напоминает о смерти, а также символизирует угрызения совести; бесчеловечность трапезы Уголино превратилась в нормальную часть буржуазной трапезы и, вообще, того мира, где Труженик оказывается Человеком с содранной кожей или наоборот.

В окончательном варианте «Игроков в карты» основные формы размещены, насколько возможно симметрично, бутылка посередине между двумя мужскими фигурами является сильным выражением центральной оси. Однако легкие отклонения от строгой симметрии в деталях (опрокинутый стул, предметы на стене и т. д.) придают этой работе при всей ее монументальности элемент повседневности. Жесты, а также выражения лиц, разная степень их сосредоточенности придают композиции, в целом неподвижной, некое дыхание. Однако то, что придает картине впечатление жизненности, — это прежде всего движение пространственных планов и цветовые переходы.

В январе 1892 года Алексис попытался дать Полю возможность выставиться на «Выставке независимых», объединения, которое было основано в 1884 году по принципу: никакого жюри, никакого отбора. Поль долго не соглашался,

потом дал себя уломать, затем отказался снова: возбуждение и предвкушение возможной неудачи и вообще все, что было связано с публичными выставками, было слишком пугающе. Его работы можно было увидеть только у Танги, позже они появились также в комнатах Воллара. Бернар так описывал помещение Танги:

«Туда входили, как в музей, чтобы посмотреть несколько набросков неизвестного художника, который жил в Эксе, неудовлетворенный своей работой и миром. Он сам уничтожал свои этюды, хотя для других они были объектами восхищения. Выдающиеся качества этих картин представлялись еще более оригинальными из-за легендарного характера их автора. Члены Института, влиятельные передовые критики, все приходили в скромный магазин на улице Клозель, который, таким образом, сделался достопримечательностью Парижа. Не было ничего более смущающего, чем эти картины, в которых выдающаяся одаренность соседствовала с детской наивностью. Молодые видели в них руку гения, старики — безумные странности, завистники — только творческое бессилие. Мнения чрезвычайно разделялись, глубокие дискуссии переходили в раздраженные перепалки, были и ошеломительные потрясения и преувеличенные похвалы. Гоген, увидев густую живопись этих полотен, воскликнул: «Ничто так не похоже на мазню, как шедевр». Элимир Бурж кричал: «Это живопись из сточной канавы». Альфред Стевенс неудержимо смеялся».

Следует заметить, что эффект усиливался еще странностями характера Танги и его дома. На тонких губах старого торговца бродила таинственная улыбка, когда он распаковывал картины. Его замечания о картинах лишь усиливали легенды.

«Папаша Сезанн, — говорил он, — никогда не удовлетворяется тем, что он делает, он всегда бросает работу перед концом. Когда он съезжает с квартиры, он непременно оставляет на старой свои холсты, когда он пишет на пленэре, он непременно забудет их в поле. Сезанн работает чрезвычайно медленно, малейшая вещь обходится ему неимоверными усилиями, в своей работе он не допускает никаких случайностей». Естественно, что любопытство посетителей после этого только возрастает. После этого Танги добавлял с выражением восхищения: «Сезанн каждое утро ходит в Лувр».

Американский критик, который в 1892 году побывал у Танги, так описывал торговца: «Папаша Танги оказался низкорослым, толстоватым стариком, с седой бородой и большими сияющими темно-синими глазами. У него была забавная привычка сначала посмотреть взглядом любящей матери на картину, а потом перевести взор на вас, как бы приглашая разделить вместе с ним

восхищение «любимым дитятей».

Среди приходивших к Танги кроме уже перечисленных были Морис Дени, Поль Синьяк (который купил одну картину Сезанна), Жорж Сёра, Ж.-Э. Бланш и Амбруаз Воллар. Эжисто Фаббри купил у Танги шестнадцать картин. Дени позже заявлял, что молодых художников весьма привлекала редукция натуры до простых изобразительных элементов у Сезанна.

Интерес к Полю медленно рос. Жорж Леконт написал с симпатией о нем в «Искусстве импрессионистов». В том же 1892 году по приглашению «Группы двадцати» он прочел о Сезанне лекцию в Брюсселе. Бернар опубликовал краткое эссе биографического плана. Золя в ходе интервью для «Ревю иллюстре» был спрошен о своих любимых художниках, композиторах и писателях. Он не назвал никаких имен, но сказал, что предпочитает «тех, кто может видеть и выражаться ясно». В разговоре с Жеффруа о Мане, Сезанне и импрессионистах он отрицал, что у последних есть необходимые в произведениях искусства композиционные элементы. Жеффруа писал: «Я приводил ему его собственные старые аргументы, а также новые идеи, которые родились из эволюции художников, ранее им самим поддержанных. Он неожиданно и резко вернулся к теме необходимости композиции, приводя в пример свою собственную работу над книгой; среди своих старых товарищей в искусстве он видел теперь лишь отдельные куски и наброски».

Одна группа в особенности интересовалась Сезанном или по крайней мере тем, что они ему приписывали. Это была группа «Наби», состоявшая из учеников Академии Жюльена, у которых были довольно сильны символистские тенденции. Они были также учениками Гогена, который обычно говорил, начиная работу: «Давайте сделаем «Сезанна». От Гогена восхищение Сезанном перешло к группе «Наби». В нее входили Дени, Вюйар, Серюзье. Насколько смутно в действительности они представляли себе искусство Поля, показывает тот факт, что, когда Серюзье предложил Дени написать о Сезанне статью, Дени почувствовал, что это будет ему довольно трудно, так как он не видел ни одной картины мэтра. Но Синьяк взялся показать ему свою коллекцию, и Дени был обескуражен. Один натюрморт попросту ужаснул его, и он решил больше никогда не упоминать об этом художнике. Но мало-помалу Дени стал признавать «величие и благородство» Сезанна. Никто из членов группы «Наби» никогда не видел Поля. Танги не мог дать ясного представления о нем, другие вообще утверждали, что его никогда не было и что под этим именем скрывается один знаменитый художник, который хочет скрыть свои экспериментальные работы. Немногие говорили, что Сезанн

— это Клод, описанный Золя.

Художники группы «Наби» почему-то вбили себе в головы, что Поль занимается искусством для искусства и стремится реальную сцену свести к абстрактным живописным элементам, поэтому они принимали его в каком-то смысле за своего, то есть за художника-символиста. На самом деле они искажали реальную картину, тогда как то, что искал Поль, было полным проникновением в действительность. Он искал некий концентрированный образ, по необходимости несколько упрощенный и вместе с тем и сложный, но в нималой степени не являвшийся абстракцией «живописных элементов» во имя некой высшей реальности, моральной или эстетической. Бернар в своем эссе в «Ом д'ажурдюи» (№ 387) заявил, что Поль открыл «удивительную дверь в искусство, это живопись ради себя самой». Он так анализировал «Искушение святого Антония»: «В этой картине та сила своеобычности и мастеровитости, которую мы всегда ищем и которую столь редко можно найти в работах живописцев нынешнего поколения». Леконт был на более безопасной почве, когда заявлял, придерживаясь общих слов, об «очень целостном искусстве, которого достиг художник благодаря своему удивительному природному дарованию». (Интересно, что он говорит это так, словно Поль был уже мертв или прекратил заниматься живописью.)

Все эти отзывы были, по всей видимости, прочитаны Волларом, торговцем картинами. Он был креолом, в то время дела его шли не слишком хорошо, но он обладал проницательностью и был полон надежд. В то же время на черный день он держал бочонок морских сухарей. Осмотревшись среди художников, он увидел, что из всех импрессионистов только у Поля не было своего настоящего торговца. Однако его решение заняться продажей Сезанна осложнилось тем, что Танги, прочитав статью Бернара, решил придержать оставшиеся у него картины Поля.

От 1893 года документов и письменных источников практически не дошло. Но известно, что в начале 1894 года Поль в очередной раз приехал в Париж. 6 февраля этого года от рака желудка умер Танги; спустя пятнадцать дней после этого умер Кайботт — через восемнадцать лет после своего пессимистического завещания. Он умер от простуды, которую подхватил у себя в саду, ухаживая за розами. Поль снял квартиру в квартале Бастилии на улице Лион-Сен-Поль, неподалеку от улицы Ботрей, где он останавливался тридцать лет назад. Жил. он уединенно. Поль Синьяк рассказывал, что однажды они шли с Гийоменом по набережной и навстречу им двигался Сезанн.

Они собрались дружески его поприветствовать, но он умоляюще замахал руками, чтобы они не останавливались. Сбитые с толку и смущенные, они перешли на другую сторону. В другой раз Поль столкнулся на улице Амстердам с Моне, с которым они всегда были в хороших отношениях. На этот раз, говорит Моне, «он наклонил голову и скрылся в толпе». Такого рода случаи привели к тому, что Ренуар, очутившись в Эксе вместе с Альбером Андре, побоялся в последний момент зайти к Сезанну, хотя всегда относился к нему очень тепло.

В Париже Поль ходил рисовать в Лувр. Город казался ему чрезвычайно шумным и деловым, чтобы спокойно работать на набережных, как некогда в прошлом. В Лувре его особенно привлек Рубенс, кроме того, он зарисовывал классическую и современную скульптуру в Лувре и в Трокадеро.

В марте Дюре продавал свою коллекцию. Специалисты посоветовали ему не включать в состав продаваемых вещей работы Сезанна, так как они-де могли бы испортить впечатление от всего собрания. Однако три картины Сезанна были проданы за 680, 660 и 800 франков. Для сравнения заметим, что Моне шел по 12 тысяч. Через несколько недель, когда коллекция Танги пошла с аукциона, шесть полотен Сезанна были проданы за суммы от 45 до 250 франков — всего на 902 франка. Пять картин приобрел Воллар. Жеффруа в связи с этими событиями осмелился опубликовать хвалебную статью о Поле («Журналь», 1894, 25 марта). Он называет Сезанна предшественником Гогена, символистов и Ван Гога и добавляет:

«Сезанн подходит к природе без деспотичного намерения подчинить ее правилу, которое он сам придумал, без желания приспособить ее к формуле своего идеала. Это не значит, что у него нет программы, закона, идеала, но они рождаются у него от страстной любознательности, от стремления овладеть вещами, которые он видит и которыми восхищается. Этот человек глядит вокруг себя, опьяняется этим зрелищем и хочет отразить это свое ощущение на ограниченной поверхности холста. Он принимается и ищет способа, как можно правдивее осуществить это переложение».

Жеффруа весьма заинтересовался Сезанном и снова писал о нем в третьем номере журнала «Вье Артистик» за тот же год: «Долгое время положение Поля Сезанна было очень странным: он был одновременно знаменит и неизвестен. Его работы редко появлялись на выставках, и хотя его высоко ставили беспокойные и ищущие художники, но знали только немногие. Он жил в суровом уединении, появлялся среди своих друзей всегда неожиданно и так же неожиданно исчезал». Жеффруа описывал

далее начавший складываться миф о Сезанне как о художнике, работы которого практически нельзя увидеть и который живет, нимало не заботясь о том, чтобы играть какую-либо роль в художественной жизни. «Ренуар говорил мне, что Сезанн за мольбертом — это незабываемое зрелище: в это время он действительно был один во всем мире, внимательный, страстный, сосредоточенный, смиренный. Он приходил на другой день и все последующие дни, продолжая упорно работать. Иногда он уходил отчаявшись, бросив свой холст где-нибудь на камне, на траве, во власти ветра, дождя и солнца, и засыпанный землей пейзаж возвращался к окружающей природе». Жеффруа находил в картинах Сезанна «обостренную восприимчивость и редкостную цельность существования. Конечно, этот человек жил и живет, заключал Жеффруа, прекрасной внутренней жизнью, и демон искусства владеет им». Жеффруа принадлежал к радикальному крылу публицистов, он сотрудничал в «Жюстис» у Клемансо. Он был большим мастером полемики и защищал права всех обездоленных, к которым причислял и непонятых художников-бунтарей. Из всякого факта он выводил моральный и социальный его смысл. Главная книга Жеффруа, в которой он описывал жизнь и воззрения социалиста Л. Бланки, вышла в 1896 году, как раз в то время, когда Поль писал его портрет.

Двадцать шестого марта из Альфора Поль написал краткую записку Жеффруа, в которой выражал признательность за статью. «Вчера я прочел Вашу большую статью о моих поисках в живописи. Я хочу поблагодарить Вас за сочувственное понимание, которое я у Вас нашел». Поль должен был быть очень благодарен, ибо эта статья была первым свидетельством поддержки и уважения за все годы.

В том же году Сезанн возобновил отношения с Ольером. Он согласился хранить у себя в мастерской холсты Ольера, одолжил ему денег и оплатил счета в магазине Танги. Ольеру было уже 62 года, он был «старым и сморщенным», как писал Писсарро. В течение нескольких лет Ольера не было во Франции, он писал конные портреты испанского короля, а теперь, приехав в Париж, он был ослеплен чистыми тонами импрессионистов.

Некоторое время Поль провел в Живерни, около Вернона, в том месте, которое облюбовал еще восемь лет назад Моне. Поль любил Моне и восхищался им. Среди его записанных высказываний есть такие слова: «Небо голубое, не правда ли? А первым заметил это Моне», или «Моне — это ничего, кроме глаза, но зато какого глаза!» В Живерни Поль остановился в гостинице, но часто ходил в гости к Моне в поисках поддержки, о которой он часто упоминал в письмах этого времени. Вдохновение и

отчаяние чередовались у него теперь чаще, чем раньше, и к тому же с большей остротой, в разговорах он дико сверкал глазами и перевозбуждался. Моне в письме Жеффруа от 23 марта 1894 года писал: «Какая жалость, что у этого человека нет опоры в жизни. Он настоящий художник, но уж слишком сомневается в себе. Ему нужна поддержка, поэтому он так тронут Вашей статьей…»

Любопытный портрет Сезанна описан Мэри Кэссет, дочерью банкира из Филадельфии, близкой к Дега: «Наш кружок прибавил блеска благодаря личности первого импрессиониста, мсье Сезанна — изобретателя импрессиониста, как называет его мадам Д. Мсье Сезанн происходит из Прованса и похож на того южанина, который описан Доде: «Когда я впервые увидел его, он показался мне громилой весьма устрашающего свойства, с красными белками навыкате, огромная, почти седая борода и возбужденная манера речи, во время которой дрожали тарелки». Позднее я поняла, что первое впечатление было ошибочно, в нем не оказалось ничего от злобного громилы, это был благороднейший человек, «comme un enfant», как он сам говорил. Его манеры сначала испугали меня — он тщательно выскреб свою тарелку, потом поднял ее и дал вытечь последним каплям, он даже держал отбивную в руке и срезал так мясо с кости. Своим ножом он сопровождал всякий свой жест, не выпуская его из руки до конца обеда, пока не встал из-за стола. Но несмотря на все это, он выказывал такую предупредительность к нам, дамам, которой не было у всех прочих мужчин. Он не позволил Луизе обслужить его раньше, чем нас, хотя это и противоречило обычному движению за столом. Он даже почтительно приветствовал эту глупую девицу и стянул перед ней свой старый берет, который он носил, прикрывая лысину… Во время обеда за столом говорили в основном об искусстве и кулинарии. Сезанн является одним из самых свободных художников, насколько мне известно. Всякое свое высказывание он начинает со слов «Pour moi» это так-то и так-то. Он убежден, что все должны честно следовать своим взглядам, а в то, что кто-то может видеть одинаковым образом, он не верит».

Любезность Поля с женщинами, особенно если вдуматься в нее в свете его обычных, во всех остальных отношениях грубых манер, проистекает от его женобоязни. С ними он чувствовал необходимость держаться подчеркнуто официально. Его обычный грубый язык в присутствии женщин становился чрезвычайно чопорным.

Сезанн редко ходил обедать в кабачки. Однажды он был там с Волларом, который пересказывал ему газетные новости. Сезанн вдруг остановил его жестом руки. Когда прислуживавшая им

официантка отошла, он объяснил: «Я остановил вас, потому что нехорошо говорить такие вещи при девушках». — «При каких девушках?» — «Ну как же, при официантке!» — «Но она и так знает все это достаточно хорошо. Можете быть уверенным, что ей известно нечто и побольше, чем нам». — «Возможно, — ответил Сезанн, — но нам лучше вести себя так, будто мы не знаем, что она знает».

В конце ноября Моне пригласил несколько гостей на встречу с Полем — Жеффруа, Клемансо, Родена и писателя Октава Мирбо, которого Поль уважал. Встреча была назначена на 28-е. Моне, зная непредсказуемый характер Поля, был обуреваем страхами. Он писал Жеффруа: «Мы сговорились встретиться в среду. Надеюсь, что Сезанн еще не уедет и придет, но он такой чудак, так боится чужих людей, что может подвести, хоть очень хочет познакомиться с Вами. Однако Поль пришел и был необычно общителен, несколько даже чересчур возбужден. Он покатывался со смеху над шутками Клемансо и, отведя в сторону Мирбо и Жеффруа, сказал им со слезами на глазах: «Роден совсем не гордец, он пожал мне руку!» Во время обеда он сделался еще более лихорадочно доволен и откровенен. Он не признавал художников, учившихся его приемам, и называл их грабителями. Со вздохами и сожалениями он сказал Мирбо: «Этот Гоген, вы только послушайте… этот Гоген… У меня очень мало ощущения, совсем мало ощущения, лишь одна частица, вот такусенькая. Но это мое собственное маленькое ощущение. Ну а этот Гоген в один прекрасный день отобрал его у меня. И удрал с ним. Он потащил эту мою штучку на кораблях… через Америку, Британию и Океанию, через плантации сахара и грейпфрута… к землям негров и уж не знаю кого там еще. Как я узнаю, что он делал с моим открытием? И что мне теперь делать самому? О, мое маленькое бедное ощущение». После обеда, когда все гости высыпали в сад, Сезанн был столь переполнен эмоциями, что упал перед Роденом на колени, дабы поблагодарить его за пожатие руки.

К Гогену Поль питал особые подозрения. Моне обычно предупреждал всех: «Никогда не упоминайте о Гогене в присутствии Сезанна». Он же вспоминал: «Так и слышу, как он кричит со своим южным акцентом: «Где этот Гоген, я сверну ему шею». Несомненно, что сама личность Гогена раздражала Сезанна, но также он глубоко не доверял тем тенденциям, которые внес в искусство Гоген. Что ему действительно не нравилось, так это не столько «украденное ощущение», сколько неумение строить форму на этом ощущении и уплощение формы.

Описание обеда принадлежит Жеффруа, поэтому есть все

основания верить ему. Да, Полю было свойственно этакое экстатическое самоунижение, потеря контроля над собой, все это к тому же было усилено вином. Его слова «немного ощущения» в глупой болтовне про Гогена никогда не появлялись в другом контексте, но были подхвачены критиками, жаждавшими выразить его особенный подход к природе. На самом деле, конечно, у него было отнюдь не «немножко ощущения», а глубокое и проникновенное понимание натуры. В униженном тоне он говорил «о кусочке ощущения» лишь в качестве плохой шутки. Он не думал, разумеется, что Гоген понял его искусство или даже имеет о нем ясное представление. В основе его диатрибы лежало чувство обиды по поводу того, что его имя связывается с другими художниками и используется ими для их собственных целей.

Другой обед, устроенный Моне, не был столь успешным. На этот раз Поль был в одной из самых своих ужасных фаз. Присутствовали Ренуар, Сислей и несколько других близких друзей, и Моне надеялся, что удастся подбодрить его атмосферой дружбы и доверительности, которой так не хватало Сезанну. Для начала Моне решил создать настроение маленькой речью. «Мы все собрались здесь, и мы все счастливы воспользоваться случаем и сказать тебе, как мы все тебя любим и сколь глубоко мы чтим твое искусство и восхищаемся им». Поль остановился перед ним в оцепенении и произнес дрожащим от отчаяния голосом: «И ты тоже делаешь из меня посмешище».

Он схватил свое пальто и выбежал вон. Из Живерни Поль убрался столь стремительно, что даже оставил в гостинице несколько незаконченных полотен, которые Моне потом сложил вместе и отправил ему в Экс.

Представляется весьма интересным, что Сезанн смеялся антиклерикальным и антирелигиозным выпадам и шуточкам Клемансо, но в то же время они пугали его. «Это все потому, что я слишком слаб. А Клемансо не сможет защитить меня, только церковь сможет». Клемансо со своим подшучиванием и авторитарным тоном должен был напомнить Полю Луи-Огюста.

В конце этого года, вероятно, в декабре, он написал Мирбо благодарственное письмо за «недавние знаки симпатии». Мирбо опубликовал в «Эко де Пари» от 13 февраля статью о Танги, а 25 декабря — о наследстве Кайботта, где он упоминал Поля. Сезанн просил Мирбо свести его с торговцем, после смерти Танги понадобился кто-то, кто бы мог показывать его работы в Париже. Писсарро подбивал Воллара заняться делами Поля.

В этом году произошло еще одно событие, которое вновь остро поставило вопрос об импрессионистах. Вокруг дара

Кайботта разыгрались споры. В завещании говорилось о том, что все картины должны быть вместе повешены в Люксембург, в противном случае ни одна из вещей не будет принадлежать государству. Директор музея после долгого сопротивления и попыток учинить всякие ограничения подписал наконец акт приемки с оговоркой об исключении некоторых произведений. Душеприказчики были вынуждены согласиться с этим, хотя такой поворот нарушал прямую волю Кайботта. Потоки красноречия тратились на то, чтобы доказать необходимость спасения музея, в котором ранее хранились произведения настоящего чистого искусства, от загрязнения дурными поделками. Молодые люди, вещала администрация, которые приходят в Люксембург учиться на образцах, отвернутся тогда от серьезных работ. В Институте, в Сенате, в прессе гремели громы по поводу «навозной кучи — этой выставки, которая бесчестит французское искусство прямо в национальном музее». Но как ни странно, Поль не был выбран в качестве мишени для поношения, и две его работы вошли в музей Люксембург в 1895 году.

В апреле 1894 года «Журналь дез Ар» провел опрос среди ведущих художников и критиков. Жером был в ярости. «Мы живем в столетие упадка и слабоумия». В современном искусстве он усматривал связь с политическим протестом. «Они все сумасшедшие и анархисты! Уверяю вас, что все эти мазилки похожи на тех, что малюют собственным дерьмом у доктора Бланша». (Бланш был психиатром.) В помещении коллекции импрессионистов в Люксембург Жером усматривал «конец Франции как нации». Ему вторил Бенжамен Констан: «Эти картины — откровенная анархия». Портретист Ж. Феррье попросту считал, что все эти художники пробрались в музей с заднего входа. Однако другие из опрошенных были помягче. Т. Родер-Флери в картинах импрессионистов усматривал серьезные эксперименты. «Тот день, когда к этим экспериментам примкнет человек с чистым гением и хорошим образованием, возможно, явится днем возникновения нового искусства». Писатель Жип заявил, что он любит импрессионистов. «Они все живые люди, в их работах можно уловить прекрасную солнечную атмосферу». Широкий интерес, который вызвали импрессионисты, отчасти можно объяснить тем, что за их картины, в отличие от работ академиков, не надо было платить огромные суммы денег. В 1886 году Бугро, например, получил за свои работы 100 500 франков, в следующем году за одну картину Мейсонье, «Фридланд», было заплачено 336 тысяч франков. Вся сумма, заплаченная на распродаже собрания Танги, укладывалась в 14 621 франк, один лишь Моне шел за приличную сумму в 3

тысячи.

31 января 1895 года Поль, будучи в Париже, написал еще одну коротенькую записку Жеффруа. «Мсье, я продолжаю читать Вашу книгу очерков «Сердце и разум», на которой Вы так любезно сделали надпись, посвященную мне. Читая, я понял честь, которую Вы мне оказали. Прошу Вас и в дальнейшем сохранить ко мне это сочувственное отношение, которое я очень ценю». Эта книга состояла из четырнадцати очерков, герой одного из которых говорил, высказывая точку зрения Сезанна.

Весной Поль попросил Жеффруа позировать ему. «День прибавляется, — писал он, — погода становится милостивее. Я свободен все утро до того часа, когда цивилизованные люди садятся обедать. Я намерен приехать в Бельвиль, чтобы пожать Вам руку и предложить Вам на рассмотрение один проект, который я обдумываю и то отвергаю, то опять принимаю». Это письмо от 4 апреля имело подпись «Поль Сезанн, живописец по сердечной склонности». В течение примерно трех месяцев ежедневно Поль ходил писать Жеффруа на фоне его книжных полок за большим рабочим столом, заваленным бумагами, с цветами в вазе и с гипсовой статуэткой работы Родена. Поскольку работа двигалась медленно, в вазу он поставил бумажные цветы. Исходя из своего извечного неприятия малейших изменений в обстановке Поль мелом отметил на полу, где должны стоять ножки кресла. Но наконец в один прекрасный день Сезанн прислал за своим мольбертом, красками и кистями, объясняя в письме, что это предприятие оказалось выше его сил, что он напрасно взялся за портрет, и просил извинить, что он отказывается его кончить. Жеффруа умолил его вернуться, и Поль действительно писал еще в течение недели. Но он уже потерял веру, отказался в итоге окончательно и уехал в Экс. Портрет он оставил Жеффруа и больше к нему не возвращался.

Эта вещь была на самом деле одной из самых замечательных картин Сезанна. В ней было и богатство деталей, размещенных в точно переданном пространстве, и также общая уравновешенность композиции. Неоконченная голова Жеффруа («О, это под конец», — говорил Поль) покоится на точке пересечения разных линий и цветовых зон, она блестяще объединена с руками. Если обратить внимание на книги, лежащие на столе и стоящие на книжных полках сзади, то можно сказать, что они образуют своего рода интеллектуальное пространство картины. Композиционные линии всех деталей ведут к голове и рукам модели, и можно только восхищаться тем, как Сезанн трактовал этого человека.

Роджер Фрай писал, анализируя портрет Жеффруа, что в нем

великолепно уловлено взаимодействие пластики и движения всех элементов. Конструирование единого пространственного организма с вычленением характерных особенностей всех форм является заслугой Сезанна и после него прочно вошло в практику художников XX века. Он был первым, кто все неисчерпаемое многообразие природных форм стал сводить к сбалансированному единству, прибегая при этом к геометрическим упрощениям. Следует помнить, впрочем, что у него не было заранее заданной схемы, к которой он подгонял все естественные формы; его интерпретация была, скорее, постепенным очищением форм в результате продолжительного созерцания.

К этому следует еще добавить, что на характер интерпретации кроме геометрического очищения формы влияло в значительной степени ц эмоциональное отношение Сезанна к изображаемому. В частности, в портрете Жеффруа предельная ясность и вместе с тем сложность системы являются к тому же и выражением личного чувства к модели.

Этот результат явился плодом чрезвычайной симпатии, которую Поль испытывал к критику, — в истоках этой симпатии лежала благодарность за печатные отзывы Жеффруа о его искусстве. За работой Поль обычно разговаривал. Например, он следующим образом отзывался о Моне: «Он самый великий из всех нас, Моне… Отчего же, я сравню его и с Лувром». Новейшие школы типа дивизионизма и тому подобные вызывали у Сезанна смех. Он высказывал восхищение Клемансо и выступал против широких обобщений Жеффруа, который настаивал на глубинной связи между импрессионизмом, последними атомарными гипотезами и биологическими открытиями. Поль со своей экзистенциалистской сосредоточенностью на конкретном моменте боялся подобных обобщений, которые грозили лишить его личные поиски самостоятельности и непосредственной значительности. Когда Поль работал над портретом Жеффруа, он часто запросто завтракал с ним, а также с матерью и сестрой писателя, иногда он отправлялся с Жеффруа в ресторанчик на озере Сен-Фаржо. Там он обычно приходил в возбуждение и заявлял: «Я ошеломлю Париж моими яблоками». Здесь уместно будет подчеркнуть полную гармонию между Сезанном и Жеффруа, существовавшую в то время, так как позже Поль под влиянием Гаске будет иначе оценивать ситуацию.

Ройер в 1906 году опубликовал описание внешности Сезанна в те годы. Будучи пятидесяти четырех лет от роду, он выглядел на шестьдесят четыре. «Для провансальца он был высокого роста, у него был яркий цвет лица, почти белая борода, редкие волосы,

удивительно пронизывающий взгляд, чрезвычайно подвижное лицо. Вид грубоватый, почти крестьянский. Он был очень беспокоен, не мог ни минуты усидеть на месте, то громко смеялся, то вдруг впадал в мрачность. Тики выдавали его обостренную чувствительность. С первого взгляда было ясно, что это незаурядная личность. Увидев одну из его работ, я выразил восхищение. Он стал серьезным, волновался. Взяв меня за руку, он сказал дрогнувшим голосом: «Я простой человек, не надо делать мне комплименты и хвалить меня из вежливости». «Я говорю, что я думаю», — возразил я. Поверив в мою искренность, Сезанн растрогался до слез».

6 июля 1895 года Поль писал Моне из Экса: «Я сейчас у матери, ей уже немало лет, она больна и одинока». А где, можем мы спросить, была в это время Мари, которая должна была присматривать за матерью? Она сняла в Эксе отдельную квартиру, потеряв с матерью общий язык, впрочем, это не оправдывает ее отсутствие во время материнской болезни. «Мне пришлось пока оставить начатую у Жеффруа работу, — писал далее Поль. — Он так щедро отдавал мне свое время, что я несколько смущен малыми результатами, которых я добился после стольких сеансов и стольких увлечений и разочарований, следовавших друг за другом. И вот я опять на юге, откуда, наверно, никогда не должен был уезжать в несбыточной погоне за искусством. В заключение письма я бы хотел выразить, как я счастлив был найти у Вас моральную поддержку, которая подбадривает меня и побуждает к работе. Итак, до моего возвращения в Париж, где я должен закончить работу, я обещал это Жеффруа…» Из письма ясно, что в это время Поль определенно собирался закончить портрет.

Днем раньше Поль написал намного менее дружественное письмо своему старому приятелю Ольеру, который приехал в Экс. «Мсье, — начал Поль, зачеркнув перед этим «дорогой». — Мне не нравится тон, который Вы приняли по отношению ко мне в последнее время и, когда Вы уезжали, Ваша невежливая манера держать себя. Я решил больше не принимать Вас в доме моего отца». (Здесь любопытно отметить интересную манеру обозначения Жа де Буффан, Поль словно прикрывается мантией Луи-Огюста.) «Уроки, которые Вы позволили себе мне преподать, таким образом, принесли плоды. Итак, прощайте». Писсарро описал этот эпизод в письме сыну Люсьену со слов Ольера. «Сезанн с экспансивностью южанина выказывал Ольеру самые дружеские чувства. Ольер доверчиво решил последовать за Сезанном в Экс-ан-Прованс. Свидание было назначено на следующий день за вокзале. «У вагонов третьего класса», —

сказал Сезанн. Итак, на другой день Ольер ждет на перроне. Он проглядел все глаза, но Сезанна нет как нет. Поезда уходят, его все нет. Ольер в конце концов решает: «Он уехал, подумав, что я уехал раньше» — и отправляется в путь один. В Лионе у него похищают кошелек с 500 франками. Не зная, как быть, он на всякий случай посылает Сезанну телеграмму, Сезанн уже был дома (в Эксе), приехав первым классом. И вот Ольер получает от него ответ. Если бы ты видел это письмо! Сезанн больше не хочет его знать и спрашивает, неужели Ольер принимает его за дурака. В общем, ужасное письмо. Честное слово, это вариант того, что произошло с Ренуаром. Видимо, Сезанн зол на всех: «Писсарро — старая кляча, Моне — хитрец, у них нет ничего за душой, только у меня есть темперамент, только я умею положить на холст красный цвет». Агияр присутствовал при одной такой сцене. Как врач он уверил Ольера, что Сезанн болен, что не надо обращать внимания на его выходки, что он за них не отвечает. Как печально и досадно, что человек, одаренный таким прекрасным живописным темпераментом, так неуравновешен…»

Обмен письмами с Ольером на этом не кончился. 17 июля Поль писал: «Мсье, Ваше шутовское письмо меня не удивило. Но сперва в отношении денежных дел — Вы не должны были бы забывать, что я оплатил Ваш счет у мсье Танги. Умолчим о неудавшейся попытке занять деньги у мадам Ш. Наконец, я не понимаю, как я могу отвечать за потерю денег, которую Вы понесли, по Вашим словам, во время Вашего пребывания в Лионе. Вы можете взять Ваш холст в мастерской на улице Бонапарт, начиная с сегодняшнего дня и до 15 января следующего года. Можете не возвращать деньги, которые я Вам дал взаймы, и остальные. Я надеюсь, что благодаря перемене Вашего отношения Вы сможете продолжить пребывание у доктора Агияра».

Агияр был кубинец, старый друг Писсарро и Ольера, врач и художник-любитель. Поль познакомился с ним через этих своих друзей.

21 сентября 1895 года Поль послал счет своему торговцу красками в Мелене, который, как ему казалось, обсчитал его на 1 франк 20 су. «Я полагаю, что Вы зачтете мне это в мой следующий визит в Мелен». Обретение благосостояния не изменило былых привычек Сезанна времен его бедной молодости. Но он не всегда пребывал в дурном расположении духа. Дружеское письмо Моне написано на следующий день посде надменного послания Ольеру, а в ноябре того же года он отправился на прогулку с друзьями давних лет. 8 ноября Эмиль, сын Филиппа Солари, записал: «Вчера ходили на экскурсию. Мой отец, Сезанн, Ампрер и я. Мы посетили Бибемус, загородный дом

удивительной архитектуры. По соседству в каменном карьере были видны странные пещеры. Сезанн, высокий и с белой бородой, и Ампрер, маленький и неправильно сложенный, составляли странную пару. Можно было представить себе карлика Мефистофеля в сопровождении пожилого Фауста. По дороге, пересекая заросшую небольшими деревьями местность, мы неожиданно увидели незабываемый пейзаж с горой Сент-Виктуар на заднем плане и с убывающими планами Монтагюэ по правую руку и с марсельскими холмами по левую. Горы выглядели огромными и в то же время соразмерными нам. Внизу простиралась зеленая вода за плотиной на канале Золя. Обедали мы в Сент-Марке под фиговым деревом провизией, купленной в придорожном трактире. Ужинали в Толоне после прогулки по каменистым склонам. Мы вернулись в прекрасном расположении духа, огорченные лишь падением Ампрера, он был слегка пьян и больно ударился. Мы отвели его домой».

Филипп Солари, после того как ему довелось поработать в Лионе, Блуа, Рейнё, Тарасконе, вернулся в Экс, по-прежнему мечтая о больших работах в старых дворовых постройках на улице Лувра. И он, и Ампрер оба были очень бедны, время от времени Поль их подкармливал. Вместе с обоими Солари он часто карабкался на гору Сент-Виктуар. Восхождение было неопасным, но довольно утомительным и занимало около трех часов. Й Поль, и Филипп в юности часто лазали на эту гору, но теперь прежней легкости уже не было. Предыдущую ночь они провели в селении Вовенарг около подножия горы, в комнате, где на балках под потолком висели источавшие ароматы окорока. С рассветом они были уже на ногах. «Сезанн был очень заинтересован, когда я ему заметил, что на рассвете в утреннем свете зеленые кусты вдоль дороги кажутся голубоватыми». Он заявил: «Этот мошенник заметил это сразу, хотя ему только двадцать, а у меня ушло тридцать лет, чтобы понять это». На вершине путешественники позавтракали в развалинах часовни Кальмадуль на месте одного из эпизодов «Анны Гейерштейн» Вальтера Скотта. Сезанн с моим отцом вспоминали события и приключения их юности. Дул очень сильный ветер весь день». На обратном пути Поль решил показать, что он сохранил былое проворство, и пытался взобраться на небольшую придорожную сосну. Но он был уже усталым, и попытка удалась не очень хорошо. «Да, Филипп, а помнишь, как раньше это нам ничего не стоило?»

Воллар со свойственной ему проницательностью, скрываемой под маской врожденной лени, пытался правильно оценить ситуацию с Сезанном. Он решил, что настало время для создания

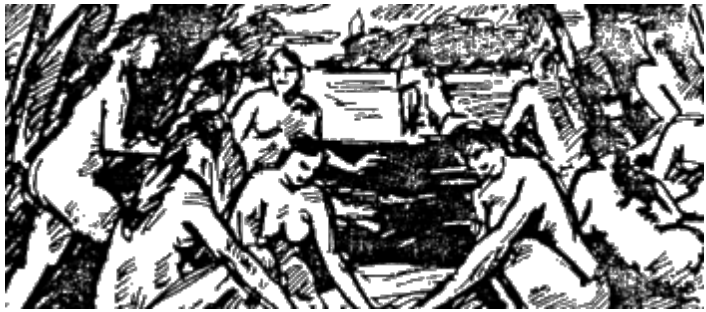
в широком обществе репутации, которой уже пользовался Поль в среде художников. В своей галерее на улице Лафитт, 39 (она была открыта в 1893 году) он уже устраивал выставки рисунков Мане и работ Форена. Подбадриваемый Писсарро, а также Ренуаром и Дега, он почувствовал, что можно попробовать вполне безопасно устроить показ работ Сезанна. Об этом говорил еще Сёра незадолго до своей смерти. Но, с другой стороны, шум, поднявшийся в связи с даром Кайботта, был столь силен, что мог создать плохую атмосферу. Тем не менее Воллар решился начинать, но прежде всего ему нужен был виновник всей затеи. Писсарро не знал, где находится в данный момент Поль. Воллар пошел по следу по лесу Фонтенбло, обходя деревню за деревней. «Я слышал, что у Сезанна есть мастерская в Фонтенбло, но владелец мастерской сказал, что арендатор уже уехал в Париж и не оставил адрес. Единственной приметой, осевшей в его памяти, было название улицы, в которой имя святого сочеталось с каким-то животным. Воллар сумел угадать, что это была Лион-Сен-Поль, однако, когда он пришел туда, оказалось, что Поль уже уехал в Экс. Но дома был его сын, который обещал написать отцу. Поль согласился на выставку и прислал около ста пятидесяти полотен. Прислал он их в свернутом виде, потому что подрамники занимали слишком много места и обеспечивали к тому же худшую сохранность в частых переездах. Поль проявлял мало интереса ко всему предприятию, возможно, потому, что множество разочарований закалили его и воспитали нечто вроде стоической апатии.

Выставка открылась в ноябре, вход был свободный. Она вызвала шумный интерес, большей частью враждебного характера. 1 декабря «Журналь де артист» писал о «кошмарных видениях жестокости» и выражал опасение, что созерцание этой живописи вызовет сердцебиение у деликатной дамской публики. Но тем не менее выставка, на которой были представлены картины Поля всех его периодов, имела и своих почитателей. Вера в него среди старых друзей-художников возросла. Писсарро писал Люсьену: «Мое восхищение — ничто перед восторгом Ренуара. Даже Дега поддался чарам этого утонченного дикаря. Моне тоже, и все мы… неужели мы можем заблуждаться? Я не верю в это». Моне приобрел три картины, Дега — одну или две, Писсарро обменял бывший у него этюд на «Маленьких купальщиц» и автопортрет Сезанна.

Некоторые критики были настроены дружественно. Т. Натансон из «Ревю Бланш» в статье от 1 декабря отзывался о Поле как об оригинальном творце, одержимом одной идеей. А. Александр в «Фигаро» от 9 декабря в заметке вывел Поля под

именем Клода Лантье, увидев его с близкой Золя точки зрения — «изобретательный, но несовершенный, сильный, но не умный». В то же время он упрекал автора «Творчества» за преувеличение благодаря пресловутому «лирическому романтизму» достаточно простых вещей. Из меданского кружка пришел ответ. Тибо-Сиссон, критик из «Темп», писал о Сезанне так, словно он был подлинным Клодом Лантье. «Он остается и сегодня таким, каким был всегда, — неспособным к самооценке, неспособным взять от новой концепции всего того, что могут извлечь из нее умные люди, одним словом, он слишком несовершенен, чтобы уметь реализовать то, что сам видит, и воплотить свои представления в законченные и ясные работы». Жеффруа воспользовался выставкой, чтобы еще раз высказать свою высокую оценку творчества Сезанна. В статье в «Журналь» от 16 ноября он писал, что «если Сезанн, с одной стороны, традиционалист, увлеченный теми, кого он склонен назвать своими учителями, то с другой, он добросовестный наблюдатель, как примитив, ищущий истины. Он знает искусство и желает выявить его непосредственно через сами вещи». Жеффруа называет Сезанна далее «великим правдолюбцем, горячим, простодушным, упорным и очень сложным». В свое время он непременно придет в Лувр. «Все, что есть темного и легендарного в биографии Сезанна, — заканчивает Жеффруа, — со временем уйдет, и останется только чистота, истекающая из собрания его картин». Этой надежде вряд ли суждено осуществиться, Воллар хорошо выбрал момент. Писсарро писал, что многие зрители были сбиты с толку и не знали, как следует относиться к работам Сезанна, но новые собиратели заинтересовались и стали покупать картины: например, Пеллерен, маргариновый магнат, или бывший король Сербии, который заявил: «Почему бы вам не посоветовать вашему Сезанну писать хорошеньких женщин?» В этом же году старый друг Поля, В. Лейде, ставший уже сенатором, пытался выхлопотать ему орден Почетного легиона, но безуспешно.

Глава 2
Жоашим Гаске
(1896)



Жоашим Гаске (1873–1922) вошел в жизнь Сезанна в 1896 году. Привлекательный, энергичный и разговорчивый молодой человек, он был сыном бакалейщика Анри Гаске, старого друга Поля. Юный Гаске горел желанием стать лирическим и пасторальным поэтом; горячий сторонник Мистраля, он был одаренным импровизатором, чей обращенный в прошлое романтизм оборачивался временами в своего рода зачаточный фашизм. Делами семейной лавки он не занимался, процветающий отец не спешил оставлять ее. Анри, «маленький человек с цветущей наружностью, с бритыми губами и подбородком и пышными бакенбардами, придававшими ему аристократический оттенок», известен нам по портрету Сезанна. Его сын женился 23 января 1896 года на Мари Жирар, носившей в кругу друзей титул Королевы провансальских поэтов, приятели устроили из свадьбы грандиозный фестиваль. Тщеславный и самодовольный Гаске является самым ненадежным из биографов Поля, но полностью избегать записей его встреч с Сезанном не стоит. Сдается, что Гаске услышал в Париже, что Сезанн пользуется признанием среди лучших художников и литераторов, и решил завести с ним знакомство. К тому же в некоторых кругах Экса стало зарождаться смутное ощущение того, что в конце концов Сезанн — это не просто повод для шуток, что, возможно, всеобщая молва явилась следствием грубого промаха. Эти сомнения прежде всего циркулировали в Обществе художников-любителей, друзей искусства, президентом которого был Вильвьей. Следует ли им пригласить Сезанна на задуманную ими выставку или лучше попросту игнорировать его? После долгих размышлений Общество решило предложить ему выставить две картины. Послали двух делегатов. Поль был удивлен, польщен и испуган. От нахлынувших чувств он тут же предложил обоим посланцам выбрать в подарок по понравившейся им картине. Один из них принял приглашение, другой отказался. «Моя жена приходит в ужас от современного искусства», — объяснил он. На выставку Поль решил отдать пейзаж с пшеничным полем и вид горы Сент-Виктуар с большой сосной. Обалдевшее при виде этих полотен

Общество любителей искусства решило повесить их над входной дверью с внутренней стороны, рассчитывая, что в этом случае, они, бог даст, не привлекут внимания. Однако картины были замечены и осмеяны.

Поль пришел на торжественный ужин по случаю закрытия выставки. Один из выступавших заявил: «Господа, наш период будет назван периодом Бугро и Кабанеля», на что Поль закричал: «Ваш Бугро — это величайший идиот из всех возможных».

Жоашим Гаске писал, что впервые он увидел Сезанна на террасе кафе «Ориенталь» в компании с Солари, Костом и своим отцом.

«Под старыми платанами бульвара Мирабо уже темнело. Разряженная публика возвращалась с «музыки». Город затихал, наступал тихий провинциальный вечер. Друзья Сезанна говорили, а он сидел, скрестив руки, слушал и глядел. Лысый череп, на затылке длинные, еще густые седеющие волосы, бородка и густые полковничьи усы, закрывавшие чувственный рот; свежевыбритый, с ярким цветом лица — его можно было бы принять за старого служаку в отставке, если бы не высокий, шишковатый, прекрасной формы лоб и властный взгляд налитых кровью глаз, взгляд, который сразу схватывал окружающее и больше не отпускал вас. В этот день на нем был хорошо сшитый пиджак, облегавший его крепкую фигуру крестьянина, работника. Низкий воротник открывал шею. Черный галстук был красиво завязан. Иногда он бывал небрежен в одежде, ходил в деревянных башмаках, в старой шляпе. Но когда хотел, он был хорошо одет. Наверно, в это воскресенье он был у своей сестры.

Я тогда еще был никем, едва ли не ребенком (в его-то 23 года и в его женатом положении. — *Дж. Л.)*. На какой-то случайной выставке в Эксе я видел две его картины, и все величие живописи Сезанна открылось для меня. Те два пейзажа открыли мир цвета и линий, и в течение недели я ходил совершенно покоренный этой неизвестной ранее вселенной».

Все последующие комментарии Гаске не показывают сколько-нибудь серьезного проникновения в природу искусства Сезанна, поэтому можно сомневаться в искренности вышеприведенных слов. Согласно Гаске, Сезанн в ответ на изъявления чувств сказал: «Это гора Сент-Виктуар вам так понравилась, что ли? Я завтра пришлю ее вам и подпишу».

Картина действительно была послана Гаске. Это был один из лучших видов Сент-Виктуар, написанный около 1887 года со стороны Бельвью. Продолжим выписку из Гаске: «Затем Сезанн повернулся ко всем остальным. «Вы продолжайте беседу, а я поговорю с этим малым. Пожалуй, я уведу его отсюда. Не

пообедать ли нам вместе, Анри?» Он опустошил стакан и взял меня под руку. Мы вышли в темноту и дошли по бульварам до городской окраины, Сезанн был в состоянии невообразимого возбуждения. Он раскрывал сердце, рассказывал мне о своих разочарованиях, одиночестве, подстерегавшем его в старости, о живописи, которая стала для него мученичеством… Я был уверен в его гениальности, я просто чувствовал ее. Никогда бы раньше я не мог поверить, что можно быть столь великим и столь несчастным. Когда я расстался с ним, я не мог понять, — был ли я захвачен святостью его человеческих страданий, или было ли это поклонением его блестящему таланту».

Гаске мог застать Поля в один из периодов его возбуждения, которые сменяли мучительную депрессию. Импульсом к раскрытию внутреннего состояния и помыслов могли послужить комплименты Гаске, облегчившие художнику его мучительное одиночество.

«В течение следующей недели мы виделись ежедневно. Он пригласил меня в Жа де Буффан и показывал там свои картины. Подолгу мы гуляли вместе. Он заходил обычно утром, мы уходили и возвращались уже в темноте, усталые, покрытые пылью, но полные воодушевления, готовые к завтрашним прогулкам. Это была прекрасная неделя, во время которой Сезанн, казалось, родился заново. Мне кажется, основой нашей связи послужила наша общая простота, проистекавшая от моего юношеского неведения и его умудренной и ясной старости. Он никогда не говорил просто о себе, но обычно говорил, что хотел бы передать мне часть своего опыта, поскольку я еще-де только вступаю в жизнь. Он сожалел о том, что я не художник. Загородные пейзажи возбуждали нас. Он со всеми подробностями рассказывал мне о своих взглядах на поэзию и искусство. Мой энтузиазм его вдохновлял и освежал. Все, что я мог ему дать, это была моя молодость, которая делала и его моложе. Он хотел написать мой портрет, а также портрет моей жены. Но начал он с моего отца, однако бросил работу после первого же сеанса, соблазненный нашими прогулками в Толоне, к мосту через Арк или к мельнице, прогулками, омываемыми старым вином и чистым воздухом. Была весна. Он с восторженными глазами упивался деревенской стороной. Первые бледные листочки трогали его до слез. Его вообще все трогало. Он останавливался, чтобы посмотреть на белую дорогу или на облако, проплывавшее над головой. Он вбирал в ладони влажную землю и подносил к лицу, чтобы быть поближе к почве и впитать ее своей кровью.

«В первый раз я увидел весну по-настоящему», — говорил он».

Конечно, Поль с его тоской по ушедшей молодости должен

был всей душой откликнуться на поклонение юноши. Гаске со своей непринужденной, хотя и поверхностной поэтичностью, со своим энтузиазмом по поводу провансальского прошлого мог без труда вызвать в Сезанне то возбужденное состояние счастья и доверительности, которое он описывает. «Это приводит меня в хорошее настроение, мне доставляет радость легко закипать», — нередко говорил Поль. Но это вскипание и возбуждение вскоре, как правило, сменялось унынием и тоской. Гаске писал: «Вернулась его уверенность в себе. Он начал даже говорить о своем гении. Однажды под вечер он перестал сдерживаться и заявил: «Я есть единственный из всех ныне живущих художников». Вслед за этим он стиснул кулаки и погрузился в угрюмое молчание. Домой он шел мрачно, будто стряслось какое-то бедствие. На следующий день он не пришел ко мне. Отказался он также принять меня в Жа де Буффан. В течение нескольких дней я ходил туда безрезультатно».

Полю нравился провансальский патриотизм Гаске. Для него такой патриотизм был, в сущности, благоговением перед днями юности и дружбы с Золя, перед землей, по которой он ступал с любовью. В определенном смысле глубочайшие стороны его искусства выражают борьбу за то, чтобы обнажить и полностью понять эту землю, которой он интуитивно наслаждался. Но патриотизм Гаске был совсем другого толка. Он был вскормлен литературными честолюбивыми устремлениями и включал в себя мистическое возвращение к глубоко средневековым, в сущности, позициям. Жалу позднее определял это как «сбалансированное и уравновешенное мышление, живую иерархию, не закосневшую в систему, революционное (фактически антиреволюционное. — *Дж. Л.)* движение и возвращение к нашей исконной традиции, к выражению нашей чистой национальной философии и наших обычаев». Жалу написал это в защиту вишистского фашизма в «Литературные сезоны» в 1942 году. Возможно, мы зашли бы слишком далеко, называя Гаске середины девяностых годов четко выраженным протофашистом, но он ощутимо воплотил в себе тот подход, который при обострении социальных конфликтов и при более развитом капитализме (при монополиях), фактически составил важную часть фашистской идеологии. И точно: в 1917 году Гаске опубликовал книгу «Выгоды войны». Поверхностная религиозность Сезанна этих лет была, по его собственному утверждению, просто выражением слепого страха смерти, безволием перед умершим Отцом (который теперь довольно причудливым образом перевоплотился в Доброго Бога). Также обращение Поля к церкви вызывалось потребностью ощущать некий защитный покров, который сделал бы менее острым его

духовную изоляцию. Религиозность Гаске была религиозностью совсем иного толка. Это была активная вера, несколько театрализованное приписывание Богу собственных своих стремлений и резкая оппозиция всем либеральным или радикальным взглядам. До того как Гаске появился в жизни Сезанна, Поль мог ходить в церковь не без некоторого смущения или даже легкого стыда перед лицом таких антиклерикалов, как Жеффруа, Моне, Писсарро или Клемансо. При случае он немного униженно защищался, но на отношениях это не сказывалось. Еще в конце 1895 года он искренне был дружен с Жеффруа, Моне и другими (хотя его разрыв с Ольером вызвал смешанную реакцию среди друзей, списавших эту выходку на счет параноического всплеска)». Теперь же под воздействием мистических тирад Гаске он постепенно начал поворачивать к полному отказу от старых друзей. Так, постепенно он отвернулся от Жеффруа, который по-настоящему глубоко понимал его искусство, и взамен связался с Гаске, который не понимал искусства вовсе.

Можно привести такое (довольно свободно изложенное Волларом) высказывание Сезанна: «Вам следует прочесть «Сердце и разум». В этой книге есть некоторые совершенно замечательные вещи, например сказка под названием «Чувство невозможности». Воллар спросил, почему Сезанн больше не встречается с Жеффруа. Поль ответил: «Понимаете, Жеффруа славный человек и имеет немалый талант, но он все время рассуждает о Клемансо, так что я решил спастись от этого, удрав в Экс». «Значит, Клемансо не принадлежит к людям ваших взглядов?» — спросил Воллар. «Послушайте, мсье Воллар, у него есть, конечно, темперамент, но такому человеку, как я, изнуренному жизнью, лучше все же полагаться на Рим». Если Поль в действительности говорил все это, что довольно вероятно, то эти слова проясняют ту позицию, которую он занял под давлением Гаске.

Тридцатого апреля Сезанн написал Гаске письмо.

«Дорогой мсье Гаске, сегодня вечером я Вас встретил на Бульваре; с Вами была мадам Гаске. Мне показалось, что Вы очень сердиты на меня.

Если бы Вы могли заглянуть мне в душу, Вы не сердились бы. Значит, Вы не понимаете, в каком я печальном положении. Я не хозяин самому себе, я не существую как человек, а Вы, который хотите быть философом, Вы собираетесь меня доконать? Но я проклинаю Иксов (Жеффруа. — *Дж. Л.)* и прочих шалопаев, которые, надеясь получить 50 франков за статью, выставили меня напоказ публике. Всю жизнь я работал, чтобы добиться признания, но я думал, что можно писать хорошо сделанные картины и не выставлять перед всеми свою частную жизнь.

Конечно, художник хочет подняться как можно выше в интеллектуальном смысле, но как человек он должен оставаться в тени. Удовлетворение он должен получать от самой работы. Если бы только мне давалась реализация, я бы спокойно сидел в своем углу с несколькими старыми товарищами по мастерской, с которыми мы, бывало, отправлялись распить стаканчик. У меня есть один приятель с той поры (может быть, Ампрер. — *Дж. Л.),* он неизвестен, хотя в тысячу раз талантливее тех пройдох, увешанных орденами и медалями, так что тошно смотреть. И Вы хотите, чтобы я в моем возрасте еще чему-то верил? Да я уже почти умер. Вы молоды, и я понимаю, что Вам нужно добиться успеха. Но мне, что мне остается делать, как не смириться, и, если бы я так не любил природу родного края, меня бы давно здесь не было.

Но я Вам уже достаточно надоел и после того, как я объяснил Вам мое положение, надеюсь, Вы не будете смотреть на меня так, как если бы я покушался на Вашу безопасность. Учтите мой возраст, дорогой мсье, и примите мои наилучшие пожелания».

Нельзя не удивляться той зависти, с которой Поль на протяжении всей своей жизни относился к вульгарным знакам общественного успеха, те самые медали, «на которые тошно смотреть», он всегда жаждал получить. Также любопытно отметить, как трансформировалась борьба таких людей, как Жеффруа, за привлечение серьезного внимания к работам Сезанна в дешевые попытки «выставить перед всеми его частную жизнь». Поль довольно неблагодарно переложил ответственность за то, что серьезного внимания он не добился, на тех, кто в наименьшей степени был повинен в этом. Преувеличенное поклонение Гаске, перемежавшееся нападками на радикалов, лежало в основе изменившихся взглядов Сезанна. «Творчество» Золя еще можно было бы назвать попыткой выставить напоказ его личную жизнь, но Жеффруа в подобных поползновениях нимало не повинен. Создается впечатление, что Поль обратил против всей группы радикально настроенных литераторов те чувства, которыми он кипел по отношению к Золя.

Гаске продолжает: «По получении я ринулся в Жа де Буффан. Увидев меня, Сезанн простер свои объятия… «Садитесь сюда, я собираюсь написать ваш портрет». Однако вскоре Поль потерял интерес к этой работе, которая прекратилась через пять или шесть сеансов. Нюма Кост сообщал о плачевном состоянии духа Сезанна в письме Золя, написанном в апреле 1896 года: «Я встретил недавно и с тех пор продолжаю видеть часто Сезанна, который живет здесь уже некоторое время… Сезанн очень удручен, и его часто одолевают мрачные мысли. Хотя его

честолюбие должно быть до некоторой степени удовлетворено: его работы успешно продаются, он к этому не привык. Но его жена заставляет его делать массу идиотских вещей. Он должен ехать в Париж или возвращаться оттуда в зависимости от ее приказов. Чтобы сохранить мир, он вынужден был все отдать, а его замечания, которые иногда прерываются, позволяют понять, что сейчас у него остался лишь скудный месячный доход в сотню франков. Он снял маленькую хижину в каменоломнях рядом с плотиной и проводит там большую часть времени».

Судя по этому свидетельству, Мари перестала защищать Поля от Ортанс, если последняя и вправду ввергла его в столь плачевное состояние.

В качестве моделей Сезанн продолжал использовать крестьян и поденщиков, приходивших в Жа де Буффан. Одна крестьянка была написана в образе кухарки, а ее сын был запечатлен сидящим за столом, на котором лежит череп. Когда не было моделей или старых набросков, Поль использовал иллюстрации из журналов сестры.

В записке от 21 мая Гаске Сезанн писал: «Дорогой мсье Гаске, я должен рано вернуться в город сегодня и не смогу больше быть в Жа. Прошу извинить меня за это. Вчера вечером с пятичасовой почтой я не получил «Сердце и разум» Жеффруа, а также статью из «Фигаро». Об этом я уже протелеграфировал в Париж. Следующая встреча, если Вы не против, в пятницу, в обычный час». Нам известно, что экземпляр книги Жеффруа Поль получил еще в 1895 году и тогда же письменно благодарил автора. Зачем ему понадобилась еще одна книга того самого человека, которого он столь сильно хулил в предыдущем письме Гаске? Можно лишь предположить, что, поливая Жеффруа, дабы удовлетворить Гаске, он делал вид, что вовсе не читал книги. Номер «Фигаро», по всей видимости, имелся в виду от 2 мая, в котором Золя написал статью, названную Жеффруа «победными фанфарами в ритме погребального марша». Золя вспоминал в этой статье битву, которую он начал тридцать лет назад, битву за признание Мане и всех остальных. Золя писал: «Я вырос чуть не в одной колыбели с моим другом, моим братом Полем Сезанном, великим художником-неудачником, в котором только теперь разглядели черты гениальности». Далее, повествуя о своих отношениях с художниками, Золя добавил: «Предположим, если хотите, что я проспал тридцать лет. Еще вчера, сгорая от лихорадочного желания покорить Париж, мы с Сезанном бродили по улицам города. Только вчера я был в Салоне 1866 года вместе с Мане, Моне и Писсарро, чьи картины так грубо были отвергнуты тогда». «И вот теперь, — продолжает Золя, — что я увидел? Перемены

налицо, но это — «самая непредвиденная нелепость». Все стали похожи на Мане, Моне и Писсарро». «Конечно, те (картины 1860-х гг. — *Дж. Л.)* были чересчур темны, но теперешние чересчур белы. Жизнь куда разнообразнее, горячее и тоньше». Бледная немочь пришла на смену черному мраку, а теорию рефлексов за истекшие тридцать лет довели до безумия. «Мы справедливо утверждали, что освещение предметов и лиц зависит от той обстановки, в которой они находятся; под деревьями, например, обнаженное тело принимает зеленые отсветы; и так существует бесконечная перекличка рефлексов, которые должен улавливать художник, если он хочет, чтобы его картина воспроизводила истинную природу освещения. Свет непрерывно меняется, дробится, разлагается на составные части… Когда в этих исканиях художники пересаливают, умничают, они быстро скатываются до карикатурности. Кого, в самом деле, не обескуражат эти разноцветные женщины, эти фиолетовые пейзажи и оранжевые лошади, которых нам преподносят, поясняя якобы научным образом, что они стали такими благодаря определенным рефлексам или благодаря разложению солнечного спектра. Мне искренне жалко даму, лицо которой художник изобразил с одной стороны синим, потому что он осветил его луной, а с другой стороны желтым, потому что он осветил его лампой под абажуром! А чего стоят пейзажи, где деревья на горизонте розовато-лиловые, воды красные, а небеса зеленые! Это ужасно, ужасно, ужасно». Золя хвалит Моне и Писсарро за их правдивость, но настаивает, что всякое направление утрируется и вырождается в ремесленничество и ложь, как только им завладевает мода. «Любая справедливая и благородная теория, которая вначале заслуживала, чтобы за нее проливали кровь, попав в руки к подражателям, становится чудовищным заблуждением, и его надо безжалостно искоренять, очищая злаки истины от заглушающих их плевел».

В конце статьи Золя вопрошает: «Неужели я сражался за это?» И отвечает: «Придут новые художники, проложат новые пути; но те художники, которые определили развитие искусства своей эпохи, останутся в веках даже на развалинах созданных ими школ. Только творцы, создатели человека торжествуют в искусстве; только гений плодотворен и творит жизнь и истину!»

Можно предположить, что Гаске слышал о статье Золя и хотел убедиться, что Поль читал ее. Он стремился, видимо, узнать, насколько глубоко задела Сезанна фраза о «великом художнике-неудачнике». На самом же деле мнение Поля об «издержках импрессионизма» было не так уж далеко от взглядов Золя, так же как и Золя, Сезанн верил в плодотворного гения,

который творит жизнь и истину. Он всю жизнь боролся за то, что очертил в своей статье Золя, даже если Золя ясно и не знал этого (хотя, если верить позднему разговору, записанному Гаске, Золя незадолго до смерти видел зрелые работы Сезанна и начал понимать их значение).

В начале июня 1896 года Поль отправился в городок Виши с Ортанс и Полем-младшим. Там в конце июня он получил второй номер журнала, который начал выпускать Гаске, «Муа Доре» (это название должно было напоминать о «Золотых стихах» Пифагора). Затем в июле Сезанны перебрались на озеро Аннеси (в горной Савойе), оттуда 21 июля Поль писал Гаске: «Озеро, сжатое здесь с двух сторон крутыми берегами, как будто создано для упражнения молоденьких мисс в рисовании. Конечно, это все равно природа, но такая, какую мы видим в альбомах юных путешественниц».

В июльском номере своего журнала Гаске опубликовал эссе под названием «Июль», в котором был длинный и многословный пассаж о Поле без сколько-нибудь точного понимания его работ. Там он сравнивал Сезанна с Клоделем. Когда Гаске заявил, что хочет написать о Поле книгу, то тот не ответил, что настроен против попыток привлечь к нему внимание, как это было в случае с Жеффруа.

Двадцать третьего июля, находясь в гостинице аббатства в Талуаре, Сезанн написал Солари: «Когда я был в Эксе, мне казалось, что мне будет лучше в другом месте, теперь, когда я здесь, жалею об Эксе. Моя жизнь становится смертельно однообразной. Я ездил в Экс три недели назад, видел Гаске-отца, его сын был в Ниме. В июне я пробыл один месяц в Виши, там хорошо кормят, здесь еда тоже неплоха». Мысли Поля обращались к прошлому. «Твой сын, наверно, скоро приедет в Экс, Поделись с ним воспоминаниями, расскажи о наших прогулках в Пейриер, на гору Сент-Виктуар, и, если ты увидишь Гаске, который, вероятно, наслаждается отцовскими радостями, передай ему от меня привет»: Далее Поль описывал озеро: «Здесь не очень интересно, но озеро с высокими холмами вокруг (считается, 2000 метров высоты) очень красиво, однако никакого сравнения с нашими местами; когда родился на юге, уже ничто другое не нравится. Надо бы иметь здоровый желудок и не бояться хорошей выпивки; «виноград мать вина», как говорит Пьер, ты помнишь? И подумать только, что в конце августа я вернусь в Париж».

В назначенное время Поль переехал из Талуара в Париж. Он искал мастерскую на зиму. В письме Гаске от 29 сентября он сообщал, что находится на Монмартре вместе с работами — на «расстоянии ружейного выстрела от Сакре-Кер, башенки и

кампанилы которой уносятся в небо». В Париже Поль читал Флобера и номера журнальчика, которые исправно присылал ему Гаске. «Это не дает мне забыть Прованс», — говорил Поль. С мастерской у него были трудности. Батиньоль его не устраивал, и в конце декабря Сезанн перебрался на улицу Сен-Лазар, 73, где сразу свалился на месяц в постель с гриппом.

В том же 1896 году, летом, когда Поля, по всей видимости, не было в городе, в Экс приехал Золя, чтобы погостить у Нюма Коста несколько дней. По возвращении в Париж он писал: «Мое краткое путешествие в Экс показалось мне почти сказкой, словно частица моей юности ненадолго вернулась, и я снова увидел тебя, мой старый друг, тебя, который был частью моей юности». Можно не сомневаться, что Золя не знал, что Поля нет в Эксе, и надеялся повидаться с ним. История, которую приводит в этой связи Воллар, полностью придумана и не соответствует истине. Поль, по его словам, работал над пейзажем, когда ему сообщили, что в Экс приехал Золя. «Я тут же, даже не собрав вещи, побежал в гостиницу, где он остановился. По дороге, однако, я встретил приятеля, который сказал, что накануне кто-то спросил Золя: «Не хотите ли вы встретиться за обедом с Сезанном?» — на что Золя ответил: «Что ж хорошего будет сидеть и смотреть снова на этого неудачника?» Поэтому я повернулся и побрел обратно к моему пейзажу».

Мерой недостоверности Воллара может служить его замечание о том, что Поль побывал в Амстердаме, на. основании того, что Сезанн похвалил голландские музеи и в комнате художника висела репродукция «Ночного дозора». (Видимо, в истоках ошибки лежит опечатка каталога выставки, в которой пейзаж в Овере был напечатан как «Anvers», то есть Антверпен.) Воллар там же приводит характерное высказывание Поля по поводу «Ночного дозора»: «Нет ничего более нелепого, чем публика, которая толпится перед «Ночным дозором» с восторженным видом, — эти же самые люди плевали бы на Рембрандта, если бы вдруг цены на его картины стали падать».

В этом году Воллар приехал в Экс за картинами Сезанна. Увидев Поля, он опознал в нем одного из посетителей выставки Форена, показанной около двух лет назад. Он тогда осмотрел все с самым пристальным вниманием, писал Воллар, и, «уже взявшись за ручку двери, обратился ко мне: «Году в 1875-м я как-то был в Лувре и увидел там молодого человека, который копировал Шардена; я подошел к нему, посмотрел на его работу и подумал: из него будет толк, потому что в рисунке он дает форму! Это и был ваш Форен».

Сезанн принял Воллара очень радушно. «Сын часто говорил

мне о вас. Вы извините меня, мсье Воллар, я немного отдохну перед обедом: я только что пришел с мотива. А Поль покажет вам мастерскую».

Первое, что поразило Воллара, едва он переступил порог мастерской, была большая фигура крестьянина, исполосованная на куски мастихином. «Стоило ему заметить, что у сына утомленный вид и, стало быть, сын ночевал «на стороне», — беда той картине, которая оказывалась под рукой!» (Любопытно заметить, что таким образом — нападением на полотно — Сезанн выражал ревность.) Поль-младший вырос довольно пустым бездельником, частенько посещавшим веселые дома. Большую часть жизни не получая в должной мере отцовского влияния, он находился на попечении пустоголовой Ортанс, от которой приобрел замашки маленького буржуа. Сезанн, однако, был вполне доволен, потому что молодой человек не слишком обременял его, не качал, как говорится, своих прав и иногда помогал отцу вести дела.

На полу мастерской, описывает Воллар, валялась толстая папка, набитая акварелями; на тарелке догнивало несколько яблок. На стенах висели гравюры и фотографии: «Аркадские пастухи» Пуссена, «Живой, несущий мертвого» Луки Синьорелли, несколько вещей Делакруа, «Погребение в Орнане» Курбе, «Успение» Рубенса, «Амур» Пюже, несколько Форенов, «Психея» Прюдона и даже «Римская оргия» Кутюра.

За обедом, передает Воллар, Сезанн был очень весел и чрезвычайно вежлив. Ко всякой просьбе он добавлял: «Извините, пожалуйста». Воллар следил за каждым своим словом, чтобы ненароком не вызвать гнев вспыльчивого и раздражительного Сезанна, однако не уберегся от опасного промаха. За столом был упомянут Гюстав Моро, и Воллар заметил, что «он отлично преподает, этот профессор». Когда Воллар начал эту фразу, Сезанн подносил к губам стакан; он тут же замер со стаканом в одной руке, а другую приложил рожком к уху, поскольку был слегка глуховат. «Профессоры, — воскликнул он и таким яростным движением поставил стакан на стол, что тот разлетелся вдребезги, — профессоры все сволочи, кастраты, дерьмо! За душой у них нет ни черта!» При виде осколков стакана Сезанн ненадолго смутился, потом нервно засмеялся и снова заговорил о Моро: «Этот изысканный эстет пишет одно только старье, потому что его стремления в искусстве порождены не ощущением природы, а чужой живописью, на которую он нагляделся в музеях, и еще большей склонностью философствовать, проистекающей от слишком усердного изучения старых мастеров. Попади этот почтенный художник в мои руки, я бы сумел внушить ему

здоровое, живительное и единственно правильное понятие о том, что настоящее искусство развивается только в контакте с природой. Самое главное, поймите, мсье Воллар, это выйти из-под эгиды школы, каких бы то ни было школ! Так что Писсарро вовсе не заблуждался, правда, он заходил, пожалуй, слишком далеко, говоря, что надо сжечь все некрополи искусства». (Скорее всего, эта сцена представляет собой скомпонованные Волларом высказывания, причем, видимо, на основе предыдущих чужих записей, а не по собственным воспоминаниям.)

Через некоторое время за той же трапезой кто-то упомянул имя юного уроженца Экса, который незадолго до того получил в Париже звание бакалавра наук. Желая выразить уважение Эксу и довольный, что может сказать заведомую банальность, которая уж не должна будет вызвать возражения, Воллар заметил, что Экс должен гордиться этим будущим ученым. Поль-младший сделал Воллару тайный знак, чтобы тот молчал, и, когда все вышли из-за стола, объяснил парижанину, что отец терпеть не может ученых, в его глазах ученый в науке и профессор в искусстве стоят один другого.

После этого беседа за столом текла более или менее спокойно об искусстве и литературе. Поль одобрительно отозвался о Курбе, оговорившись, что «выразительные средства у него несколько тяжеловаты». Воллар заговорил о Верлене, вместо ответа Сезанн встал и продекламировал «Падаль» Бодлера:

«Вы помните ли то, что видели мы летом,
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом
Среди рыжеющей травы?
Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала на дороге,
Зловонный выделяя гной».

(Перевод В. Левика)

Воллар снова попытался вернуться к Верлену, но Поль прервал его: «Уж если кто силен — так это Бодлер. Его «Романтическое искусство» великолепно, а главное, он не ошибается в своих оценках художников». (Эту фразу Воллар позаимствовал из более позднего письма Сезанна к сыну.)

Воллар подтверждает, что Поль терпеть не мог ни Ван Гога, ни Гогена. Торговец попытался сказать Сезанну, с каким восхищением относится к нему Гоген, но Поль не слушал. «Поймите, мсье Воллар, — говорил он, — у меня есть маленькое,

но присущее мне одному ощущение, но мне никак не удается выразить его до конца. Я подобен человеку, у которого есть кусок золота, но он не может им воспользоваться». (Если Поль и вправду использовал здесь выражение «маленькое ощущение» — petite sensation, то, несомненно, он припомнил свое самоуничижительное шутовство в Живерни, но, скорее всего, Воллар попросту повторяет это выражение вслед за Жеффруа.)

Затем, говоря о «Ночном дозоре» Рембрандта, Сезанн заметил, что грандиозное искусство в конце концов утомляет. «Согласитесь, мсье Воллар, ведь было бы тошно иметь у себя в спальне «Плот «Медузы». Внезапно он переменил тему: «Ах, когда же наконец я увижу одну из моих картин в музее!» Как раз незадолго до этого директор Национальной галереи в Берлине Чуди выразил намерение приобрести один из пейзажей с видом Жа де Буффан. Воллар высказал при этом сожаление по поводу предубеждения германского императора против школы импрессионистов. «Он совершенно прав, — возразил Сезанн, — эти импрессионисты до добра не доведут. На самом деле нужно иное — преобразить Пуссена в согласии с природой. Вот где вся суть». (Позднее мы еще вернемся к толкованию фразы о Пуссене, которую Воллар взял у Бернара, а не непосредственно у самого Сезанна.)

Воллар сказал Сезанну, что император Вильгельм заметил по поводу Каульбаха: «И у нас теперь есть свой Деларош!» — на что Сезанн сразу взорвался: «Я не признаю живописи кастратов». Зашла речь о Коро. Давясь от смеха, Сезанн произнес: «Эмиль уверял меня, что Коро дал бы ему более полное наслаждение, если бы населил свои леса не нимфами, а простыми крестьянками». Сезанн вскочил и, грозя кулаком воображаемому Золя, закричал: «Ну и кретин!» В следующий миг гнев его утих, и тоном, в котором еще слышалось волнение, он произнес: «Извините меня, я так люблю Золя!»

На следующий день Поль повел Воллара посмотреть картины домой к Мари, но эта набожная старая дева была в церкви — был час вечерни. Дожидаясь Мари, Сезанн с Волл аром гуляли по саду. «Редко какая прогулка была столь полезна моей душе», — говорил Воллар. Они прошли затем к реке; приложив руку козырьком к глазам, Сезанн рассматривал пейзаж у реки: «Как хорошо бы написать здесь обнаженную модель». Потом он добавил: «Посмотрите на это облако. Я бы хотел уметь передать его. А вот Моне может, у него есть мускулы».

Воллар рассказывал много историй об отношении к картинам Поля в Эксе. Некоторые владельцы даже не хотели глядеть на этакую мазню и держали полотна в кладовках. Одна графиня в

ответ на замечание Воллара о том, что в погребе картину могут пожрать крысы, величественно сказала: «Что ж, пусть грызут. Я не лавочница».

Когда местные жители узнали, что в Экс приехал торговец картинами, множество любителей ринулось к нему, чтобы продать свои произведения. Но ему удалось все же приобрести несколько «Сезаннов». Так, одна чета после долгого совещания запросила у Воллара тысячу франков за несколько полотен. Воллар согласился. Последовало еще одно продолжительное совещание, затем владельцы заявили, что не дадут картин, покуда в банке не установят подлинность банкноты. Мужу хозяйки, который отправился для этого в банк, жена посоветовала обменять там же билет на золото, если он окажется настоящим («так будет безопасней в случае пожара»).

Один из жителей Экса заявил Воллару: «Я понимаю, что все это значит: парижане покупают его работы, чтобы выставить нас на посмешище». Впрочем, водилась у Поля и одна поклонница в Эксе. То была некая аптекарша, которая хотела получать от него советы и поощрение в своих опусах, — в свободное время она писала маленьких овечек в хлеву. Поль говорил Воллару: «Мадам С. просила меня давать ей уроки. Я ей сказал: «Следуйте моему примеру. Нужно прежде всего делать все возможное, чтобы развить собственную индивидуальность». Она неплохая труженица, если ей продолжать еще лет этак двадцать, из нее получится великолепная последовательница Розы Бонёр. Если бы я был так же умен, как мадам С., то я уже давно бы попал в Салон». Воллар замечает, что Поль не собирался высмеивать художницу-аптекаршу, поскольку он искренне уважал любого, который честно работал, чтобы развивать свою индивидуальность. Он не находил такой искренности и отпечатка личности в работах академистов типа Синьоля и Дюбюфе, но в искусстве Бугро он усматривал больше честности. Иногда в припадке ярости из-за трудностей с «реализацией» Сезанн кричал: «Я бы хотел стать Бугро!» — и пояснял: «Этот тип сумел-таки развить свою индивидуальность». Воллар здесь, пожалуй, преувеличивает, но несомненно, что Поль временами испытывал зависть к ловкости и умелости, которых ему самому недоставало. А огромное желание попасть в официальный Салон, не оставлявшее его на протяжении всей жизни, лишь подогревало эту зависть. Сначала он, конечно, стремился попасть в Салон, чтобы поразить своих эк-ских хулителей и убедить отца в своем таланте, ибо только такой официально, установленный успех мог утвердить его в глазах обывателей Экса и впечатлить Луи-Огюста. Но недостаток «искусности», неумение идти каким-либо иным

путем, кроме того, на который толкали его собственные эмоции и ощущения, действенно пресекали все возможности успешно социализоваться. Поэтому в сознании Сезанна всегда оставался разрыв между стремлением к официальному успеху и глубинными попытками «реализации».

В 1896 году Сезанн написал картину «Старушка с четками». Принятая датировка этой вещи периодом 1900–1904 годов неверна, так как Гаске упоминает ее в своей статье этого года. Там, в частности, сказано: «В течение восемнадцати месяцев Сезанн писал в Жа де Буффан свою «Старуху с четками». Когда полотно было закончено, он задвинул его в угол. Оно покрылось толстым слоем пыли, валялось на полу, по нему чуть не ходили ногами. Однажды за печкой я сумел заметить эту картину. На ней валялись куски угля, а в один угол дул теплый воздух из трубы. Каким-то чудом живопись не пострадала, я вытащил ее и почистил». Сезанн забросил этот холст, потому что ему не вполне удался рисунок (левое плечо было неточно написано, хотя он пытался переписать его). К тому же в сравнении с другими работами этих лет ему удалось хуже передать объем.

Эту картину вряд ли возможно было писать восемнадцать месяцев, как говорит Гаске. К работе над ней Поль приступил вскоре после знакомства с Гаске и его приятелями (старушка была бывшей служанкой одного из них), то есть это было вскоре после бегства Сезанна из Парижа от Жеффруа. Если сравнить неудачную передачу структуры объемов и цветовых соотношений в «Старушке с четками» с логически ясной системой организации пространства в портрете Жеффруа, то мы сможем представить, почему художник резко бросил ее. Более того, контраст между этими двумя работами позволяет понять те душевные сдвиги, которые произошли в Сезанне после того, как он прервал работу над портретом Жеффруа и познакомился с Гаске. Почувствовав поражение в борьбе за крайнюю степень рациональности в портрете Жеффруа, Поль решил взяться за темы крайней подавленности, болезненного приятия благочестивой старости, но и здесь он потерпел поражение.

Гаске, возможно, понял в этой работе стремление Поля отречься от мира Моне и Жеффруа и войти с головой в экскую благочестивость и следующими словами описывал эту картину в статье 1896 года: «…старая женщина, служанка, со страстью и смирением сжимает в старческих руках бусинки четок. От ее простого опущенного лица исходит свечение». Позже он вдохновенно сочинил целую историю — женщина была монахиней, потерявшей веру, в семьдесят лет она с помощью лестницы перелезла через стены своей обители и устремилась

прочь. Поль увидел ее, слабую духом и телом, блуждавшую вокруг монастыря, и нанял в служанки, а также использовал в качестве натурщицы. Она приворовывала у него, но художник благородно не хотел замечать этого. Однажды, когда она была больна и не смогла позировать, Сезанн сам обрядился в ее одежды и стал себя писать в этаком виде. Вся эта история рисует Поля не таким, каким он был, а каким его хотел видеть Гаске. Пассаж с переодеванием в женскую одежду полностью измышлен. Когда мы вспомним, что Поль требовал от своих моделей полного соответствия раз принятой позе, то какая вообще могла быть ему польза от шутовского переодевания в старуху?

Но все же был свой смысл в утверждении того, что Поль отождествлял себя с миром работников и крестьян Прованса, ибо сердцем он принадлежал миру Луи-Огюста. Мы видели, что когда он в 1860-е годы приехал в Париж, он был близок к радикальным и даже революционным кругам. Экономический кризис 1882 года явился провозвестником его личного кризиса 1885–1886 годов. Разумеется, эту связь нельзя упрощать, но, поскольку Сезанн не мог глубоко проникнуть в законы общественных изменений, он мог лишь смутно чувствовать, что нарастает конфликт между его собственными взглядами, глубоко укорененными в лоне традиционных крестьянских представлений, и радикальной позицией, олицетворявшейся политиками типа Клемансо. Это внутреннее напряжение и позволило ему расстаться с Жеффруа и сблизиться с Гаске. Все, что Сезанн мог понять в окружающем мире, — было ощущением постепенного падения и исчезновения привычного ему уклада и его ценностей, что, конечно, значительно усугубляло чувство его изоляции.

Эта социальная позиция оказалась важной для искусства в следующем аспекте. Самоощущение стоящего на земле крестьянина углубило чувство конкретности у Сезанна, для него невозможно было последовать увлечению абстрактным началом в импрессионистическом методе, как это было, например, с Моне, более близким среднему классу. Сезанн тяготел к конкретному объекту, в этом он разделял потребность вещности, составившей сильную сторону голландского искусства и воплотившейся в существенных аспектах искусства французского, которое всегда сохраняло тесные связи с полукрестьянским и полуремесленным средним классом (например, Шарден). Глубинные силы, которые заставили Сезанна трансформировать импрессионизм в искусство прочных форм, структуры и плотности, в искусство взаимодействия пространственных планов разной глубины, были тесно связаны с подспудной крестьянской основой художника. Луи-Огюст манипулировал деньгами, и Поль восставал против

такого вида деятельности. Однако для Луи-Огюста деньги были просто отражением разного рода конкретных вещей (собственностью его клиентов, их характерами и ремеслом). В этом смысле деньги были еще далеки от своих абстрактных свойств, которые они приобретали на уровне чистых финансов. В борьбе Поля с Луи-Огюстом проявились наиболее полным образом основополагающие качества их общего мира. В нем ремесленник со своими орудиями труда, крестьянин со своей фермой продолжали вести образ жизни, еще не связанный в значительной степени с денежным обращением, — все это лежало в основе неосознанной борьбы Сезанна за проникновение в мир конкретности и за овладение им, за схватывание предметов во всей их полноте, в их четкой обособленной самости и в их взаимодействии. Его любовь к земле, родной земле его юности и юношеских радостей, была связана с ощущением, что истинному гармоническому контакту мешает что-то чуждое и неопределенно-абстрактное. Обладание благодаря радости было для Сезанна противоположностью обладанию благодаря силе денег. Луи-Огюст, как представитель власти денег, был врагом, которому должно было сопротивляться. (Тот факт, что Поль по-своему любил Луи-Огюста, осложняет его психологический портрет и является причиной частой смены настроения — от чувства мятежного и вольного сопротивления до ощущения собственной неблагодарности, что в итоге вело его к мысли о неотвратимом возмездии, о конечной потере, о смерти.)

Если рассматривать в широком плане, то мы можем связать частный конфликт Сезанна со всей ситуацией, которая стала развиваться в обществе с начала XVIII века, когда усиление роли денег и рыночных отношений, сопровождаемое экспроприацией крестьянства, породило в умах общее чувство потери почвы, ностальгическую тягу к фольклору, народным песням и традициям — то есть к тому, что лежит в самой основе романтизма. Романтическое движение зародилось в Англии, где соответствующие общественные процессы протекали с большой интенсивностью. Для нас сейчас процесс обезземеливания и искоренения крестьян представляется чрезвычайно медленным и неочевидным делом — во Франции он оказался в какой-то степени успешным лишь в XIX веке; но, не рассматривая в подробностях экономические аспекты, мы можем видеть, что в области культуры было зафиксировано несколько значительных потрясений. Ощущение утраченной земли, потери почвы отозвалось подъемом современной пейзажной живописи. Это естественным образом пришло из Англии, достигнув высшего выражения в творчестве Констебла и Тёрнера. С достижением

буржуазией полного триумфа романтическое движение в Англии стало слабеть и хиреть, авангард романтической битвы переместился во Францию, где он сначала был вовлечен в непосредственную политическую борьбу, отражавшуюся в историческом жанре живописи. Высшим выражением этих тенденций было творчество Давида, Гро, Жерико и раннего Делакруа. Революция 1830 года принесла конец этой фазе движения, возник настоящий и полный романтизм, во главе которого встал Делакруа. Отчасти благодаря ему, а отчасти из-за заслуг барбизонской школы роль пейзажной живописи еще более возросла. Однако лишь после поражения наиболее радикальных и социалистических элементов в революции 1848 года жанр пейзажа стал главенствовать в романтическом движении. Тем временем элементы системы Давида, Гро и Жерико были развиты в реалистической школе Курбе, который сознательно противопоставил себя академической живописи, признававшейся высшей буржуазией. В молодости Сезанн пытался придерживаться обеих тенденций: идущей от Курбе и попавшей через Коро и Писсарро в импрессионизм, и в то же время он вдохновлялся Делакруа, с чьей помощью стремился обрести способ выражения глубоких внутренних конфликтов и чувственного возбуждения.

Та роль, которую Сезанн играл в развитии живописи, определялась в конечном итоге поисками прочной структуры для передачи полной вещественности объектов и их взаимосвязи, выраженной пространственными цветовыми модуляциями. Мы можем уверенно связать эти поиски с упрямым крестьянским миром, которого он никогда не переставал отражать. В конечном итоге его можно назвать единственным художником, проникшим во все эстетические проблемы своего века, единственным, кто попытался со всеми ими схватиться. Хотя Сезанн и не преуспел в попытке создать полный рубенсовский мир, который грезился в молодости ему и Золя, он сумел достичь новой конкретности, новой согласованности структуры и взаимосвязей, которые вполне соответствовали этим эстетическим проблемам, и, таким образом, достижения Сезанна знаменовали собой новое рождение искусства. И он не виноват в том, что никто не последовал за ним по открытой им дороге. Почему так произошло и что случилось вместо этого, мы рассмотрим несколько позже.

Сейчас остановимся еще на некоторых соображениях по поводу среды обитания Сезанна, его жизни среди работников и ремесленников родной округи. Во-первых, следует учесть, что его наиболее удавшиеся фигурные композиции выполнены с простых людей, которых он неплохо знал, — в особенности это были

работники и садовники в Жа де Буффан. В ранние годы Поль писал дядюшку Доминика или своих друзей: по мере того как его искусство мужало, Поль достигал все больших успехов, работая над образами своих старых знакомых, например над портретами Бойера или Шоке, у которого он чувствовал себя как дома. Для многих картин ему позировала Ортанс, сидя в своей застывшей манекенной позе. Но подлинного, большого триумфа Сезанд достиг начиная с «Масленицы». Успех этой двухфигурной композиции был продолжен портретом Жеффруа и даже «Старушкой с четками» и потом достиг наивысшей точки в портретах работников. В изображении крестьян в «Игроках в карты» Сезанн достиг наиболее мощного и одновременно тонкого постижения человека. Это было не случайным. Он мог проникнуть в этих людей — войти в их привычки и жесты, понять их манеру сидеть и стоять и, наконец, проникнуть в особенности их сознания в той степени, в какой он не мог понять никаких других людей. С одной стороны, они, конечно, принадлежали к иному миру, чем одинокий страдающий художник, но, с другой стороны, именно они населяли тот мир, в котором он чувствовал себя спокойно и умиротворенно. Они ничего не требовали от него. Они были просты и незамысловаты, они олицетворяли существенную часть натуры Сезанна, будучи символом укорененности в земле, той укорененности, которой он сам так жаждал достичь. Через этих простых людей Сезанн обретал человечность. Борели приводит следующее высказывание Сезанна: «Я люблю всех, кто живет и стареет, не стараясь изменить обычаи, кто спокойно позволяет себе жить в соответствии с законами времени. Посмотрите на этого старого хозяина кафе — какой стиль! Полюбуйтесь на девушку из магазина — конечно же, она прекрасна. Но ее прическа, ее одежда — что за банальная ложь!»

Во-вторых, чувство конкретных вещей у Сезанна, связанное с причастностью к миру людей, которые производят эти вещи, получило свое полное воплощение в его натюрмортах. Вообще, чувственность пронизывает все работы художника, но здесь, поскольку он имел дело с маленькими предметами из своего повседневного обихода — это прежде всего плоды земли и обычные домашние вещи, то есть предметы, которые хотя и могли быть изготовленными на фабрике, но все же сохраняли связь с несложным ручным промыслом, — с ними-то он и мог сосредоточить всю свою энергию, чтобы, придать изображаемому чувственную полноту. Благодаря пантеизму Гюго и бодлеровскому ощущению взаимосвязи всего со всем, что глубоко вошло в натуру Сезанна, он был способен насыщать свои фрукты,

овощи, бутылки, и вазы, и блюда обширным полем ассоциаций и символических значений. С одной стороны, в них были непосредственно явленные особенности формы, криволинейные объемы, которые давали ему возможность самоудовлетворения того же примерно рода, какое он получал от созерцания человеческих тел, особенно обнаженных. Мы уже видели, что яблоко для Сезанна обладало прежде всего глубоким значением в качестве любовной награды, объекта любви, заместителя грудей и задниц. В некоторых поздних натюрмортах сочетание маленьких домашних предметов напоминает горы и долины, сложенные из сделанных человеком предметов. Таковы, например, «Натюрморт с чайником» и «Яблоки с апельсинами». В другой поздней работе белая скатерть и цветные салфетки образуют драпировки, среди которых размещены блюдо с фруктами, тарелка и кувшин. По поводу этой картины М. Шапиро писал: «Ваза с фруктами» вырастает из прекрасно выписанной белой скатерти, а кувшин смешивается с этой скатертью, а также с яблоками и апельсинами и цветной драпировкой. Создается впечатление большой плотности, даже переполненности пространства композиции, как в его пейзажах с деревьями и скалами. Создается необычайно богатый эффект неожиданных цветовых пятен и линий… Больше, чем другие натюрморты Сезанна, эта работа производит впечатление тщательной оркестровки из-за своих ясно выделенных групп элементов, размещенных по всей плоскости холста. Складки белой скатерти выглядят весьма величественными, их обилие и их разнонаправленность, их высота и глубина и тонко тонированный спектр белой поверхности способствуют этому впечатлению. Со сложной разработкой белого цвета и с подчиненными белизне линиями крапчатых драпировок (более теплыми и угловатыми слева и более холодными и изогнутыми справа) взаимодействуют богатые чистые тона фруктов. Они сгруппированы очень просто, образуя различные ритмы, и размещены так, чтобы доминирующей оказалась горизонтальная композиционная ось. Эта ось служит скрытым стабилизатором в гуще множества разнонаправленных наклонных линий».

Я процитировал вдумчивого и хорошо чувствующего произведение критика, чтобы показать, что любой глубокий подход незаметно выведет к тому же типу ощущений, что и перед большим и разнообразным пейзажем. Действительно, далее в своем анализе М. Шапиро пишет о складках в левом верхнем углу как о горной вершине. Перед тем как вернуться к дальнейшим рассуждениям, процитирую еще одного специалиста, который по поводу «Натюрморта с чайником» писал:

«Драпировка размещена относительно стены точно так же, как гора выделяется на фоне неба в поздних пейзажах Сезанна. В картине из Же де Пом («Яблоки и апельсины». — *Дж. Л.)* с ее мощными диагоналями драпировки заполняют практически весь задний план за исключением верхнего правого угла, где виден кусок стены. Рисунок драпировки на фоне стены напоминает контур горы Сент-Виктуар… В натюрмортах, написанных в мастерской, Сезанн писал свои воспоминания о пейзаже. В маленькие мотивы постановочных композиций художник вольно или невольно вносил нечто от широты реального мира вокруг» (Сильвестр).

Следует, однако, помнить, что процесс взаимодействия пейзажа и натюрморта в творчестве Сезанна был двусторонним — натюрморты помогали ему передавать ощущение цельности пространства в обширных натурных сценах, моделировать бесконечное количество цветовых планов, образующих зримую вселенную.

Натюрморты Сезанна можно рассматривать в двух планах. Во-первых, это декоративная аранжировка материала, во-вторых, это воссоздание предметов в их воображаемой общности средствами живописи. Ле Байль описывал, как Поль ставил натюрморт в 1898 году: «Сезанн с прирожденным изяществом взбил складки скатерти на столе лишь после того, как тщательно разместил персики. Он расположил их таким образом, чтобы заиграли дополнительные цвета, серый к красному, желтый к голубому, он переставлял, крутил и наклонял плоды под разными углами, иногда подкладывая под них мелкие монетки».

В своих натюрмортах Поль писал все ту же природу, но природу, приближенную к формационным процессам, которые он стремился раскрыть. Кроме того, он любил натюрморты еще и за то, что в них можно было выражать чувство гармонии личных отношений и счастья, то есть того самого, чего ему так не хватало в домашней жизни. Натюрморт был одним из самых важных жанров голландской живописи периода ее высшего расцвета благодаря прочной ремесленной основе и крепкой стабильной домашней жизни буржуазии в то время. Шарден выражал те же идеи применительно к французскому среднему классу XVIII века. Сезанн продолжил эту традицию с такой личностной напряженностью, которая сделала его натюрморты наиболее выдающимися во всей истории жанра. В его искусстве можно усмотреть пережитки изначальной природы натюрморта, хотя и без религиозного оттенка, — говоря это, я имею в виду, что натюрморт в римско-эллинистическое время был выражением благочестивого отношения к божествам здоровья, домашнего

очага и домовых амбаров. В определенном смысле натюрморты всегда были посвящением этим божествам, вотивным приношением добрым богам, которые могли принести мир и изобилие хозяину дома. Натюрморты Сезанна, пожалуй, ближе к изначальной сущности этой традиции изображения плодов, чем картины голландцев или Шардена. Его натюрморты были отражением и одновременно попыткой моделирования атмосферы счастья и домашнего благополучия, о котором он так безнадежно мечтал. Эти мечты получили выражение в искусстве Сезанна в изображении безопасной и изобильной жизни.

В последние годы Поль много писал акварелью. Обращение к светлой и более свободной технике отразило его возросшее мастерство, а также оказало обратное влияние на живопись маслом, осветлив ее. Акварель дала Сезанну большие возможности в дальнейшей разработке пространственных планов. Он, впрочем, не был увлечен планами как таковыми, планы его интересовали в их взаимоотношениях, в своих переходах от одного к другому. Направление планов также было для него существенным, в видении Сезанна направления теней определяли и глубину, и сам объект. Глубине пространства в живописи Сезанн придал новые качества, понимая цвет как взаимодействие движения, смещение, разделение и направление планов. Предмет и глубина нераздельны у Сезанна благодаря полноте объемов и их пластичности, они в поздних работах никогда не бывают статичны. Пластичность любого обособленного объекта является лишь частным проявлением общей пластичности пространства. Вслед за Глезом мы вполне можем говорить о «пластическом динамизме».

Попутно можно заметить, что попытки обнаружить в пейзажах Сезанна некую мистическую ценность Природы-без-человека несостоятельны. Причина отсутствия фигур в пейзаже заключена в особенностях метода Поля, в его трудностях с моделями, с его неспособностью вводить в композицию фигуры, отделенные от фонов. Его продолжавшиеся попытки писать портреты и жанровые сцены типа «Игроков в карты» или неоднократные подступы к «Купальщикам», продолжавшиеся несмотря на ограниченность возможностей, достаточно показательны для того, чтобы убедиться в желании Сезанна работать с людьми. Что же касается попыток ввести человека в пейзаж, например крестьян за работой, как в «Жатве», то они могли понравиться Ван Гогу, но не могли удовлетворить самого Сезанна.

Глава 3
Зрелый художник
(1897–1899)



13 января 1897 года Поль написал Гийме о том, что болен гриппом, который помешал им увидеться. 30 числа Поль писал Солари, говоря о потере предыдущего письма и о том, что из-за болезни он не выходит из дома еще с конца прошлого года. «Поль меня перевез с Монмартра. Я еще не выхожу, но чувствую себя уже лучше». Далее в письме говорится о том, что Гаске предложил Полю подарить две картины старому профессору из Экса, Ж. Дюменилю. Сезанн, которого эта просьба «очень тронула», попросил Солари в сопровождении Гаске сходить к Мари и попросить ее пустить их в Жа де Буффан, чтобы взять эти работы. «Помимо некоторой вялости, вполне понятной в моем состоянии, я чувствую себя неплохо; было бы хорошо, если бы я мог устроить дела так, чтобы жить там. Но семья принуждает меня к многим уступкам». В тот же день Поль написал Гаске, прося его сделать все необходимое по всем «формальным штуковинам». «Я буду чрезвычайно счастлив, если профессор философии соблаговолит принять мое подношение… Для меня будет большой честью знать, что две мои работы приняты в столь достойном месте». Далее он благодарит Гаске за посредничество и кончает восклицанием: «Да здравствует Прованс!» Таков был этот человек, который обычно проклинал всех и всяческих ученых и профессоров в искусстве и науке и который обозлился на Жеффруа за настоящую помощь в куда как более важном для самого художника деле. Кстати, какие именно картины Поль подарил Дюменилю, не установлено.

Если мы не ошиблись, усмотрев в «Старушке с четками» отражение периода депрессии, последовавшей за бегством из Парижа, то можно утверждать, что в картине «Итальянка,

облокотившаяся на стол», написанной в мастерской на Монмартре приблизительно в это время, Сезанн сумел уже преодолеть эти чувства. Для картины позировала дочь его знакомого итальянца, которого он писал в 1893 году (местонахождение этой картины неизвестно). Она к тому же была близко знакома с неким Микеланджело Ди Роза, с которого Поль написал четыре портрета. (Вообще, в записных книжках Сезанна упоминаются несколько итальянских натурщиков.) В упомянутой картине нет смиренности и отчаяния «Старушки с четками», девушка величаво покоится на ложе, гордо подняв голову. Темный колорит обладает богатством мягких оттенков, которые вполне удачно передают форму.

Этой весной был открыт зал Кайботта в Люксембурге. Открытие состоялось, несмотря на многочисленные вопли протеста, ламентации Жерома и иже с ним и возмущенные выступления в Сенате. В течение последующих двенадцати лет брат Кайботта пытался добиться выставления всей коллекции, но безуспешно. Однако Сезанн наконец мог увидеть свою работу в музее. Он приехал в Париж примерно в апреле, затем провел около месяца в Марлотте, а потом в Меннеси в лесу Фонтенбло. Из отеля де ла Бель Этуаль в Меннеси Поль написал письмо Эмилю Солари, из которого известно, что он собирался вернуться в Париж 29 мая и затем уехать в Экс.

Вернувшись на юг, Сезанн снял старый каменный дом в деревне Толоне и работал там все лето, встречаясь только с Гаске и Филиппом Солари. 18 июля Поль написал Гаске письмо, в котором извинялся за отклонение приглашения в гости, где, в частности, говорил: «У меня больше нет сил. Мне надо быть разумнее и знать, что в моем возрасте (58 лет. — *Дж. Л.)* нельзя поддаваться иллюзиям, они меня погубят».

Второго сентября Сезанн написал Эмилю Солари, где, в частности, восклицал: «Право, очень трогательно, что среди Ваших парижских занятий и хлопот Вы помните о слишком коротких часах, которые Вы провели в Провансе. Конечно, тут сыграл роль главный волшебник, я говорю про солнце. Хорошему впечатлению от наших краев способствовали еще и Ваша молодость, и Ваши надежды». В конце Поль добавил: «Прошлое воскресенье Ваш отец провел со мной весь день, и я его пичкал теориями о живописи. Как он, несчастный, только выдержал, значит, он очень стойкий». Через неделю Поль написал Э. Солари новое письмо, где сообщал о получении журнала со статьей молодого литератора, а также упоминал о том, что Филипп (Солари-старший) «придет ко мне в воскресенье есть утку, начиненную маслинами. Как жаль, что Вас не будет с нами».

Двадцать шестого сентября Сезанн снова отказался принять очередное приглашение Гаске. «Я ужинаю у своей матушки, а состояние усталости, в котором я обычно оказываюсь к концу дня, не позволяет мне в надлежащем виде представать перед людьми. Вы должны меня за это извинить. Искусство составляет гармоническую параллель с природой, и почему эти слабоумные, которые поучают нас, воображают, что художник непременно должен быть в подчиненном положении к природе!» Семейство Гаске обитало тогда на улице Ар-э-Метье; возможно, уже тогда Поль чувствовал себя не на месте в их показушном мире. Он был по-прежнему непопулярен в Эксе. Его успехи, казалось, лишь дополнительно раздражали толпу, но отнюдь не усмиряли ее застарелую злость, Говорят, что как-то на улице он услышал: «Таких художников надо ставить к стенке и расстреливать».

В октябре, 25 числа, в своем доме в Жа де Буффан умерла в возрасте 82 лет мать Сезанна. Перед концом она сильно ослабела и сделалась крайне раздражительной, но Поль всегда переносил ее с полнейшим терпением и мягкостью. Гаске писал: «Он вывозил ее на прогулки, выводил в Жа посидеть на солнышке. Он выносил мать, высохшую и легкую, как ребенок, из кареты и нес в кресло на руках. Чтобы развлечь и позабавить матушку, Сезанн рассказывал бесчисленные истории». Смерть матери была сильнейшим ударом для Сезанна, в частности, потому, что столкнула его с проблемой вступления во владение имуществом. Нужно было что-то делать с Жа де Буффан, к которому он был сильно привязан, но который не в состоянии был поддерживать в надлежащем виде. К тому же Жа был завещан всем детям, то есть у Поля были права лишь на одну третью его часть, а две другие надо было выкупать у сестер. Поскольку дом был в конце концов продан за ту же сумму, которую в свое время заплатил за него Луи-Огюст, Поль мог бы без особых сложностей купить владение. Однако Жа де Буффан был продан в 1899 году некоему М. Гранелю.

Второго ноября Сезанн написал письмо Эмилю Солари, где поздравлял его с намеченной женитьбой и сообщал о смерти своей матери. В конце он писал о том, что имел удовольствие видеть старого Солари, который обещал прийти в Жа де Буффан в гости. По всей видимости, уже в это время Поль отошел от Гаске и больше полагался на старого друга юности.

А в это время в Париже Золя написал свой первый протест по поводу несправедливой ссылки на Чертов остров капитана Дрейфуса, еврея по происхождению. Моне и Писсарро, которые были немало рассержены последними выступлениями Золя по поводу искусства, тем не менее сразу поспешили встать на его

сторону и прислали ему письма с приветствием. Из всех членов импрессионистического движения не поддержали Золя лишь антисемит Дега и упрямый Ренуар, который, видимо, испытывал обиду за статью о живописи 1866 года. Не присоединился к Золя и Поль, подавленный смертью матери, реакционным клерикальным окружением и еще более зависимый от Матери — Церкви и Бога-Отца — Луи-Огюста.

8 января 1899 года скончался Ампрер, дожив до без малого семидесяти лет и не дождавшись ни малейших признаков успеха. До самой смерти он занимался специальными упражнениями, чтобы стать хоть немножко выше. Две-три его работы были вывешены в дешевой харчевне на улице Асгар, и Поль часто ходил туда специально полюбоваться ими.

В мартовско-апрельском номере журнала Гаске «Муа Доре» о Поле снова появилась заметка. Вновь воспевались в многоречивых пышных выражениях сельские добродетели и священная земля Прованса, которые якобы восхвалял Сезанн. В интерпретации Гаске Поль представал этаким провансальским Милле, озабоченным живописанием крестьян, с рассвета бредущих за плугом и сжимающих его своими крепкими руками. Гаске в это время был в Париже, но Сезанн не предпринимал попыток увидеться с ним. Тем не менее публикация Гаске ему понравилась, и они снова стали встречаться. Особенно часто они ходили вместе в Лувр, впоследствии Гаске записал их беседы, по всей видимости, сильно изменив их.

В мае — июне Воллар устроил еще одну выставку Сезанна, сам Поль на нее не пошел. Он терялся перед деловым торговцем, хотя никогда не сопротивлялся ему открыто.

Центром привязанности Сезанна в это время стал его сын Поль. Старший Поль простодушно восхищался здравым рассудком сына. «Мальчик более сообразителен, чем я; у меня самого нет практической сметки». Сезанн понимал, что молодой человек не имеет никакого представления об искусстве, но ценил в нем деловые качества. Сын для него был посредником и защитником от торговцев типа Воллара. Сын к этому времени уже сам осознал, что в работах отца заключены немалые деньги, и активно сотрудничал с Волларом по привлечению покупателей. Поль давал сыну десять процентов комиссионных и надеялся, что с помощью его и Воллара ему наконец удастся зарабатывать в год по шесть тысяч франков. Правда, Поль-младший указывал отцу, что тот заработает больше, если будет больше писать обнаженных натурщиц — «их намного легче продать».

В это время страна была расколота делом Дрейфуса. 13 января 1898 года Золя опубликовал в газете «Орор» открытое

письмо президенту республики; Клемансо предложил дать письму название «Я обвиняю». За это Золя был подвергнут судебному разбирательству и осужден. Когда в июле его кассация была отклонена и стал реальным год тюремного заключения, романист сумел выехать в Англию. В результате цены на книги Золя стали сильно падать, но он с горячностью отказывался иметь какую-то выгоду в этой борьбе. Что же касается Поля, то он вырезал из газет антидрейфусарские карикатуры Форена и приговаривал: «Как прекрасно все это нарисовано».

Летом Поль отправился в Монжеро, что неподалеку от Понтуаза. Один молодой художник, Луи Ле Байль, прослышал от Писсарро, что поблизости поселился Сезанн. Он несколько раз приходил к Полю, который наконец почувствовал себя польщенным от неприкрытого поклонения. Они вместе ходили на мотив, и часто Поль, бывая в приподнятом настроении, рассказывал о живописи и отвечал на разные вопросы Ле Байля. Все-де заключается, говорил он, не в теории, а в практике. «Мы идем и переводим наши абсурдные теории в практику». Когда Поля спросили, какие картины ему нравятся более всего, он ответил, что предпочитает свои собственные, если только ему удается реализация задуманного. Но приподнятое настроение Сезанна было легко поколебать. Однажды какая-то девушка остановилась посмотреть на работу художников. Указывая на холст Ле Байля, она заметила, что этот, пожалуй, будет получше. Поль был чрезвычайно раздосадован, возможно, к тому же на него раздражающе подействовала близость девушки, но так или иначе на следующий день он стал избегать молодого художника. Через какое-то время Сезанн потеплел к нему снова и попытался объясниться: «Вы должны простить меня, — сказал он и добавил: — Устами младенцев…»

Вскоре после этого Поль и Ле Вайль работали в поле и увидели приближающихся к ним всадников, которые хотели поговорить с Сезанном. Поль обложил их в свойственных ему выражениях, и те в оторопи ускакали. Ле Байль объяснил вслед за этим, что то были барон Дени Кошен, коллекционер, в чьем собрании уже было несколько «Сезаннов», и его сын. Поль был в полном смятении и позже в письме просил Ле Вайля исправить дело.

Затем неприятное происшествие случилось с самим Ле Вайлем. Поль предложил ему свободно заходить к нему после трех часов, когда он обычно вставал от полуденного, сна. Ле Байль как-то пришел, безрезультатно постучал несколько раз и, не услышав ответа, вошел в комнату. Поль пришел в ярость и так как он был чересчур смущен, чтобы разговаривать с молодым

человеком, то, выгнав его, послал вдогонку письмо: «Милостивый государь, мне не нравится бесцеремонность, с которой Вы позволяете себе являться ко мне. В будущем попрошу Вас докладывать о себе. Будьте любезны вручить холст и стекло, оставшиеся в Вашей мастерской, человеку, который явится за ними». Можно предположить, что причиной такой резкой вспышки послужило то, что Ле Байль, стараясь разбудить Сезанна, дотронулся до него.

Несмотря на соседство, Поль не встречался с Писсарро. Это был единственный период их отношений, когда из-за позиции Поля в деле Дрейфуса Писсарро почувствовал между ними холодок.

Зиму и весну 1899 года Сезанн провел в Париже. 16 марта он написал письмо маленькой Марте Кониль, племяннице, которая пригласила его на первое причастие в Марсель. Поль отвечал, что он привязан к Парижу довольно длительной работой (видимо, над портретом Воллара. — *Дж. Л.*), но надеется поехать на юг в следующем месяце. «Помни меня, когда будешь молиться, в старости находишь утешение и опору только в религии».

Воллар попросил Поля написать его портрет. Первый же сеанс закончился некоторым происшествием. В своей мастерской на улице Эжезип-Моро Сезанн соорудил помост — ящик, установленный на четырех шатких подпорках, а на нем стул. «Вам нисколько не грозит опасность упасть, мсье Воллар, — сказал Поль, — если, конечно, вы будете сохранять равновесие. Впрочем, когда позируют, то незачем двигаться». Вследствие полной неподвижности, которой требовал Сезанн, Воллар задремал, склонил голову, потерял равновесие и свалился с возвышения на пол. Поль был в ярости: «Несчастный! Вы испортили позу! Я же вам говорил, что вы должны быть, как яблоко. Ведь яблоко не двигается!» С этого дня перед позированием Воллар выпивал чашку черного кофе. Если и после этого он начинал клевать носом, то Сезанн бросал на него такой взгляд, что Воллар снова тотчас же застывал в нужной позе. Сеанс продолжался с восьми и до половины двенадцатого утра. После полудня Поль копировал старых мастеров в Лувре или Трокадеро. Он рано ложился, но ночью часто вставал, чтобы посмотреть на небо и определить, каким будет на следующее утро освещение. Воллар писал, что Сезанн работал очень гибкими кистями, типа хорьковых или куньих, и после каждого мазка окунал их в фарбтигель со скипидаром. Сколько бы кистей у него ни было, он пачкал их все во время сеанса и сильно измазывался сам. От всякого рода помех — перемены позы моделью, болтовни, внезапного изменения света или погоды, при шуме грузового подъемника, который он

называл «молотобойной фабрикой», или собачьем лае с улицы — Сезанн мигом терял настроение и бросал работу. Однажды, описывает Воллар, он в гневе разрезал подвернувшуюся под руку картину на куски. Причиной гнева послужило то, что служанка вынесла из мастерской старый пыльный ковер с целью его выколотить, Сезанн объяснил, что отсутствие в поле зрения пятна, которое образовывал ковер, столь для него нетерпимо, что он не может продолжать работу. «Когда я работаю, мне необходим покой». Когда портрет был в основном готов, Сезанн заявил, что ему нравится, как написан перед рубашки, но после ста пятнадцати сеансов он уехал в Экс, попросив Воллара не уносить из мастерской одежду, в которой тот позировал. Вскоре эту одежду сожрали крысы.

Особенно Поль не любил собак. Воллар пишет: «Как-то утром, увидев меня, Сезанн радостно воскликнул: «Этот Лепин (префект полиции. — *Дж. Л.)* просто молодец! Он приказал выловить всех собак! Так написано в «Ла Круа». На этом мы выиграли несколько хороших сеансов». Но однажды, когда Сезанн в очередной раз произнес: «Этот Лепин действительно молодец!» — мы услышали собачий лай. От разочарования Сезанн выронил палитру и воскликнул: «Наверно, вырвалась чертовка!» Тявкающие собаки олицетворяли для Сезанна несправедливо придирающихся критиков — именно так он объяснял значение лающей собаки в картине «Апофеоз Делакруа».

Цены на картины Сезанна наконец поднялись. В апреле по предложению Моне состоялась распродажа в пользу детей Сислея, который умер в крайней бедности 29 января 1899 года. За картину Сезанна заплатили 2300 франков. В мае продавалась коллекция Дориа, и композиция «Снег в лесу Фонтенбло» была куплена за 6750 франков. Часть присутствующей на аукционе публики закричала, что это подстроено. Из рядов поднялся представительный бородатый человек и заявил: «Картину купил я, мое имя Клод Моне». В июне Моне устроил подписку на покупку картины Э. Мане «Олимпия» для передачи ее Лувру. Хотя Поль был в свое время под большим влиянием этой картины, в списке жертвователей его имя отсутствует. Старые друзья по-прежнему ценили работы Сезанна, что показывает хотя бы заявление Моне на аукционе Дориа, но одновременно на него смотрели уже как на человека, враждебного их группе и ее взглядам.

В том же году распродавалась коллекция Шоке. За семь полотен Сезанна владельцы выручили 17700 франков. Поль хотел получить с распродажи картину Делакруа «Цветы», Воллар купил ее для него в обмен на что-нибудь его собственное. Об этой

большой акварели в завещании Делакруа говорилось, что цветы в ней как бы случайно помещены на фоне серой стены. Воллар прочел это место Сезанну, придя позировать, на что художник неожиданно завопил: «Несчастный! Вы смеете утверждать, что Делакруа мог писать случайно!» Воллар разъяснил ему недоразумение, и, как бы оправдываясь, Сезанн сказал: «Я ведь так люблю Делакруа!»

В конце года Поль согласился послать три работы в «Салон независимых». Воллар между тем закупал всех Сезаннов, каких только могли найти. В письме Гогену на Таити этот энергичный маршан писал: «Я купил всю мастерскую Сезанна (в Фонтенбло) и сделал на этом уже три или четыре выставки. Постепенно народ начинает стекаться».

Седьмого мая в газете «Мемориаль д'Экс» Гаске опубликовал статью, в которой резко возражал на утверждение Ф. Сарси о том, что Экс превратился в «мертвый город». Гаске утверждал, что никакой другой город не внес такого вклада в «развитие любви к знаниям, в культ науки, страсть к литературе, вкус к созерцанию». В качестве примеров выдающихся людей из Экса Гаске упоминал имена Пейрака, Дю Вера, Малерба, Вовенарга, Мирбо, Минье, Тьера, де Лапрада, Мистраля, но Золя и Сезанна он игнорировал. Хотя как раз таки, чтобы достойно возразить Сарси, он должен был назвать имена живых, а не людей прошлого. Золя Гаске игнорировал потому, что был полностью против всей системы взглядов романиста, в особенности ему не понравилась деятельность Золя в защиту Дрейфуса. В случае с Полем у Гаске вроде бы не было сильных политических причин для умолчания, к тому же он довольно похвально отзывался о художнике в «Муа Доре». Но следует учесть то, что человек этот был оппортунистом. Гаске был готов рассуждать о Сезанне в литературном журнальчике для узкого круга интеллектуалов, но он не собирался компрометировать себя в глазах широкой публики, выступая в защиту Сезанна.

Поль читал статью Гаске. 3 июня 1899 года он написал из Парижа письмо Анри Гаске о «великолепной статье» и чувствах, «которые твой сын возбудил во мне, твоем товарище по пансиону Сен-Жозеф». «В нас ведь не угасли, — писал далее Сезанн, — воспоминания юности, отзвуки впечатлений, вызванных щедрым солнцем Прованса, этим горизонтом, этими пейзажами, этими необыкновенными очертаниями, оставившими в нас глубокие следы…» Интересно отметить, что письмо, навеянное статьей, Поль адресовал не Жоашиму, а старому Анри, и акцент он делал не на саму статью, а на воспоминания юности. От Сезанна с его мнительностью не ускользнуло, что его имя отсутствовало в

статье, хотя в ее контексте оно было бы в высшей степени уместным, если только Гаске в самом деле был искренен в своих похвалах. Как раз с этого времени заметно отчетливое сопротивление Поля несколько покровительственному тону, который проглядывал за поклонением Гаске.

Осенью Сезанн приехал в Экс. Нужно было перебираться из Жа де Буффан, с которым столь тесно была слита вся предшествующая жизнь. Перевозя вещи, Поль сжег большую часть этюдов и набросков. Множество из того, что он хранил в качестве реликвий, также пошло в костер, впрочем, похоже, что это Мари выступала здесь главным разрушителем прошлого и действовала, часто не советуясь с братом. «Они бы не ухитрились продать все это. Это были бедные и запыленные старые вещи, вот они и жгли. Кресло, в котором любил дремать папа; стол, за которым он сводил счета в бытность молодым человеком, — они сожгли все, что напоминало мне о нем».

Поль попытался купить Шато Ну ар (дом в Толоне), но ему это не удалось. Поэтому в итоге Сезанн вернулся в дом на улице Бульгон, 23, в красивый дом на той улице, где некогда Луи-Огюст держал банк. Жил Сезанн на втором этаже, мастерская помещалась на чердаке, ее окна выходили на север. Мари подыскала ему экономку, мадам Бремон, женщину лет сорока, «довольно полную и добродушную на вид» (Бернар). Она была хорошей поварихой, следила за диетой Поля, счищала с его одежды краску, убирала и жгла отброшенные холсты. Впрочем, вряд ли вопреки словам Ларгье, очаг в столовой топился исключительно подрамниками и полотнами. Мари жила в благочестивом аристократическом квартале Экса около церкви Св. Иоанна Мальтийского.

Полю было уже шестьдесят лет, выглядел он почти дряхлым. Гаске писал, что Сезанн хотел бы жить подобно монаху, «как, например, Фра Анжелико, так, чтобы его жизнь была бы размеренной и установленной раз и навсегда и свободный от всяческих забот и тревог, он мог бы писать с восхода до заката, предаваясь размышлениям у себя на чердаке и не боясь, что кто-то или что-то ворвется в его созерцательность и отвлечет от усилий». Уместно заметить, что Гаске забыл упомянуть здесь, что способности подчиняться у Сезанна явно не хватало, поэтому любой порядок, идущий свыше, а в особенности монашеский, взбесил бы художника.

Поль вставал рано и шел к ранней мессе. «Месса и душ — вот то, что поддерживает меня», — говорил он. Затем он обычно шел в мастерскую, рисовал в течение часа с гипсов, а потом переходил к мольберту, одновременно прекращая читать своих любимцев —

Апулея, Вергилия, Стендаля или Бодлера. После завтрака Сезанн часто отправлялся писать в окрестности Шато Ну ар, вызывая кучера, который приезжал в «старинной закрытой карете, обитой внутри вытертым красным бархатом и запряженной двумя белыми старыми и смирными лошадьми» (Ларгье). На крутых местах Поль сходил на дорогу и шел рядом, часто подолгу забывая сесть обратно. «Мир меня не понимает, а я не понимаю его, вот почему я его избегаю». Иногда он прерывал себя: «Посмотрите на тот голубой, на голубизну под соснами». Однажды Сезанн подарил вознице свой холст. Тот был весьма польщен, благодарил, но, как пишет Гаске, забыл картину взять.

Иногда, перед тем как вернуться домой, Сезанн заходил к Гаске. Его разочарование постепенно росло. Мы уже упоминали, что Жоашиму недоставало деликатности в обращении с Полем, который начинал чувствовать, что «его используют».

Воллар писал, что в то время, как Сезанн работал над его портретом, в мастерской стояло огромное полотно с «Купальщицами». Огромное желание писать обнаженную женскую натуру не угасло у Поля с годами. Но если бы у него даже хватило сейчас сил обращаться с огромным холстом, то найти натурщиц, которые смогли бы вынести его метод, он был не в силах. К тому же Сезанн продолжал страдать от своей фобии прикосновений. Более или менее в безопасности он ощущал себя лишь в обществе старых женщин. Однажды в 1899 году он заявил Воллару, что собирается написать обнаженную модель. «Как, — изумился Воллар, — голую женщину!» Сезанн заверил его, что возьмет только самую старую каргу. В итоге он ее действительно нашел, написал с нее этюд, а позже выполнил два портрета в одежде. Она, по его собственному признанию, напоминала ему о «старухах в романах Бальзака». Бернар приводит запись монолога Сезанна: «Вы знаете, я делал множество этюдов с купальщицами и купальщиками, которые я собирался впоследствии перенести на натуру и выполнить в большом размере. Недостаток моделей заставил меня ограничиться случайными набросками. На моем пути было множество препятствий, например, где найти соответствующее окружение для моей картины — окружение, которое не должно сильно отличаться от видимого мною в воображении, как найти нужное количество натурщиков, как найти таких мужчин и женщин, которые согласились бы подолгу стоять без одежды в заданных мною позах! Кроме того, масса трудностей с перетаскиванием огромного холста, с погодой, с подходящим местом, со всеми принадлежностями и со всем необходимым для столь огромной работы. Поэтому я вынужден был оставить свою затею написать картину в пуссеновском духе,

но полностью на природе, а не составлять ее из кусочков — этюдов, набросков, рисунков. Короче, это должна была быть картина живущего ныне Пуссена, написанная на пленэре, с настоящим цветом и светом, а не с каким-нибудь бурым колоритом бледного дневного света без рефлексов неба, как это обычно бывает в композициях, сработанных в мастерских».

К изложенным трудностям следует добавить еще и строгие нравы провинциального города, боясь которых Сезанн не мог отважиться выйти на этюд с обнаженной моделью. Что же касается натурщиц, то их Сезанн со своими мнительными страхами полностью исключил из своей жизни. Бернар приводит историю, которая однажды привела Сезанна в трепет. «У меня довольно долго, — рассказывал Сезанн, — работал садовник. Он имел двух дочерей и вечно толковал о них, когда возился в моем саду. Я делал вид, что с интересом его слушаю, ибо хорошо относился к нему и считал порядочным человеком. Я и понятия не имел, сколько лет его дочерям, и считал их детьми. В один прекрасный день он явился ко мне в сопровождении двух пышнотелых девиц лет восемнадцати — двадцати и представил их со словами: «Мсье Сезанн, вот мои дочери!» Я не знал, как истолковать его намерения, но, поскольку я человек слабый, мне приходится всегда быть настороже. Я стал рыться в кармане, чтобы найти ключ и запереться в мастерской, но по необъяснимой случайности я забыл ключ в Эксе. Я не хотел подвергать себя риску оказаться потом в недостойном положении и велел садовнику: «Принесите топор из дровяного сарая». Он принес топор. «А теперь, пожалуйста, взломайте эту дверь». Он ударил несколько раз топором и вышиб ее. Я вбежал в дом и заперся в мастерской».

Нечто сходное рассказывает Кон иль: как-то в Париже Поль нанял натурщицу, которая пришла и стала профессионально спокойно раздеваться. Но Сезанн с каждой скинутой деталью туалета делался все более скованным. Девушка, раздевшись, уселась перед ним и невинно сказала: «Мсье, вы чем-то встревожены?» Это лишь подлило масла в огонь. Поль попытался взять себя в руки и начать писать, однако он тут же потребовал, чтобы она поскорее одевалась и выставил ее вон с требованием никогда больше не приходить. Как-то Сезанн сказал Гаске, что он уже вышел из того возраста, когда следует обнажать женщин, чтобы написать их. Всех особ женского пола он почитал весьма расчетливыми, только и ждущими случая, чтобы его «заграбастать». Да и какой скандал вызвало бы в Эксе появление в его мастерской натурщицы. Однажды он сказал д'Арбо: «Послушайте, вы встречаетесь с женщинами. Принесите мне

несколько фотографий». Так как он не сумел объяснить, что, собственно, он имел в виду, то сконфузил он бедного малого до чрезвычайности.

Впрочем, если Поль чувствовал себя тщательно прикрываемым родственниками, то он мог с удовольствием общаться с молодыми дамами и девушками. Его племянница сообщает: «В году 1902 или 1903-м его племянницы ужасно хотели пойти посмотреть военный парад в день 14 Июля на проспект Мирабо. Однако в девятисотые годы молодым девушкам не принято было посещать военные мероприятия самостоятельно. Поэтому я спросила дядюшку Поля, не согласится ли он служить спутником для четырех юных девиц — нам всем было тогда от тринадцати до восемнадцати, и все были, право слово, прехорошенькие. Сезанн согласился, девушки с гордостью вышагивали рядом с мэтром, по две с каждого его бока. Во время парада он воскликнул: «Что за чудную рамку вы сделали такой старой картине, как я».

Пожалуй, небезынтересно сопоставить отношение Сезанна к женщинам и священству с «Аббатом Жюлем» Октава Мирбо, в то время любимого автора Поля. Аббат был описан как вместилище разнообразных жгучих противоречий — хитрым, нещепетильным, честолюбивым, жестоким человеком со склонностью к самобичеванию. В этом персонаже Поль, наверно, видел много своих собственных черт — по крайней мере в огорчениях и фрустрациях аббата, в его мучительных и горьких переживаниях. Перед смертью Жюль в завещании высмеивает свои буржуазные связи и отказывает все имущество первому монаху, который решит расстричься после его смерти. Когда огромный сундук, который аббат ‘тщательно держал взаперти всю свою жизнь, согласно его завещанию бросают в огонь, он взрывается от жара, и по ветру в клубах дыма и языках пламени разносятся чудовищное количество порнографических гравюр, рисунков и прочих листков. В романе предполагается, что, когда аббат запирался со своим сундуком, он устраивал одинокие оргии с мастурбацией. Мысль о том, что подобного рода интересы обладали определенной привлекательностью для Поля в старости, не лишена смысла.

Ссылка на «Аббата Жюля» напоминает нам, что Сезанн был настроен очень литературно. Его замечания о «литературе», которые он сообщил Бернару в 1904 году, не должны ускользать из нашего внимания. Он, конечно, протестовал всеми доступными способами против неоправданного вторжения теорий или внешних идей в сам процесс живописи. Но вся практика Сезанна и его многолетнее восхищение Делакруа, Рубенсом и

венецианцами доказывает, что его аргументы против Бернара не имеют отношения к нему как художнику, который ищет свои темы в той поэтической, литературной или вообще культурной традиции, к которой принадлежит. То обстоятельство, что академическое искусство было плоско иллюстративным, еще не закрывало дорогу настоящему художнику черпать вдохновение в любой сфере культуры или жизни. В периоды по-настоящему большой культуры все формы выражения оказывают друг на друга влияние, художник черпает их из поэтической или мифологической сокровищницы своей эпохи, не думая, что он совершает тем самым нечто не подобающее его собственным формам выразительности. Не должен он также бояться и социального контекста искусства. Посредством связей с другими сферами духа он усиливает и раздвигает границы своего искусства. Между литературой и живописью нет строгой границы. Она возникает лишь в периоды упадка и вырождения культуры. Сезанн со своей любовью к Вагнеру и Бодлеру принадлежал к синтезирующей школе, что само по себе было противоположно его стремлениям оградиться от любых форм внешнего воздействия со стороны общества, давящего своим углубляющимся отчуждением.

Л. Верт в работе о Сезанне 1914 года сказал просто и ясно: «Было осознано, что искусство не имеет своей целью выражение идей. Но несомненно и то, что ни Рембрандт, ни Коро не были просто украшателями. Они не только говорили о тех людях, которых писали, но говорили и о себе. Живопись не должна быть литературной — формула эта очень проста. Но боюсь, что она ничего не значит. Она не должна быть литературной, однако литература как-никак — это предмет эстетики». Грех академической живописи заключается отнюдь не в иллюстрационном методе, но в вялости, в неумении выразить живительную связь с природными процессами. В своих возражениях Бернару или в подозрительности, которую Сезанн питал по отношению к таким художникам, как Гоген, Поль исходил из недопустимости абстракции, чем бы она ни вызывалась — будь то поспешным и незрелым наложением идей на материал художника или умственным сосредоточением на одной из сторон художественного процесса, что приводило к исключению полноты охвата данности. Сам Сезанн войдет в искусство кубизма, экспрессионизма и т. д. под вывеской дурной литературщины, ибо сами они абстрагировали один какой-то аспект художественного процесса или педалировали один из возможных подходов художника к натуре.

Сезанн был глубоко погружен в мир поэзии Гюго, Мюссе и

других кумиров его юности, к этому следует добавить восторженное отношение к римским поэтам, известным ему с коллежа. Помимо поэтов Рима Поль любил и Апулея с его глубоко символическим подходом к жизни. Возможно, Сезанн знал Шенье (Золя знал его очень хорошо), а что касается Бодлера, то он был столь близок его сердцу, что томик стихов, по свидетельству Гаске, был весь потрепан, а «Цветы зла» Поль знал наизусть. Это, конечно, преувеличение, но верно то, что Бодлер глубоко вошел в его собственную художественную систему. Де Виньи также был одним из любимых авторов Сезанна. Из писем к Золя известно, что Поль был знаком с Мольером (он даже иллюстрировал «Тартюфа»); также он любил посвященную искусству прозу Бодлера и Стендаля, читал Канта и Шопенгауэра. По свидетельству Воллара, Сезанн увлекался чтением Гонкуров, неплохо знал Мирбо и вообще всю меданскую группу, интересовался Бальзаком. Конечно, не нужно забывать и о прочной связи с Золя вплоть до появления «Творчества». Наконец, как мы уже упоминали, Поль был поклонником произведений Жюля Валлеса. Вообще, по всей видимости, человек с такими широкими литературными интересами должен был читать много больше того, о чем сейчас определенно известно. Так, например, его интерес к теме искушения можно объяснить отчасти чтением Флобера.

Разумеется, в наибольшей степени Сезанна привлекали те произведения, в которых были воплощены его мысли. Например, Гюго и Мюссе усилили и явно выразили его смутные юношеские устремления. Кроме того, привлекали его и такие работы, в которых можно было усмотреть отражение его собственных внутренних конфликтов. К последней категории можно отнести стихи Бодлера, «Жака Вентра» Валлеса, «Манетту Саломон» Гонкуров и (если я не ошибаюсь) «Аббата Жюля» Мирбо. Еще одна работа, которая должна принадлежать к данной группе, — это «Неведомый шедевр» Бальзака, написанный в 1832 году. В этом произведении Поль увидел выражение своих глубочайших творческих переживаний, изложенное с особой силой, как ни в какой другой книге. Френхофер, герой Бальзака, жил в состоянии постоянного возбуждения или отчаяния по поводу степени реализации своих замыслов. Главная его проблема заключалась в передаче пластичности масс. Нечто схожее Леонардо решал при помощи своего сфумато, окружая предметы мягкой туманной дымкой. Уже в старости, после многолетней непрестанной борьбы, собрав воедино все свои достижения и знания, Френхофер наконец достиг своего видения. Но когда он показал картину двум молодым художникам, они увидели всего лишь

«краски, наложенные на холст в хаотическом смешении, объединенные множеством странных линий и образующие непостижимую стену живописи». После долгого разглядывания они заметили в углу картины «кончик голой ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, — кончик живой ноги <… > «Под этим скрыта женщина», — воскликнул Порбус».

Но не это поражение в высшей точке работы привлекло интерес Сезанна к данной истории, хотя такая проблема была ему мучительно знакома. Что в особенности поразило Поля, это была близость идей Френхофера к его собственным воззрениям. Френхофер был «человеком, страстно преданным искусству, который видел выше и дальше остальных художников. Он глубоко размышлял о цвете, об абсолютной правдивости линии, но в итоге начал сомневаться даже в самом предмете своих изысканий».

В то самое время, когда писал Бальзак, Тёрнер в Англии создавал свои композиции с вихрящимися кривыми, в которых природа впервые была трактована как взаимодействие силовых полей. В качестве разграничивающего отдельные объекты фактора он во все большей степени использовал свет, в противоположность стародавнему принципу построения формы от темного к светлому. Но Бальзак ничего не знал о деятельности Тёрнера. Он просто тонко отреагировал на глубинное течение в тогдашнем мире, которое, начавшись с Тёрнером, было продолжено Делакруа и далее импрессионистами и (в наибольшей степени) Сезанном.

Торе-Бюрже писал в 1847 году: «Линия или рисунок служит никаким иным целям, кроме как тому, чтобы держать цвета вместе, воплощая их гармонию. Можно даже сказать, что линия в живописи — это всего лишь абстракция, что она не существует, можно лишь допустить ее между двумя различными цветами, подобно тому как в природе она предполагается наличной между двумя массами». Готье категорически утверждал: «В отправной точке живописи кроется ложь, ибо в природе линий не существует. Контуры заходят один в другой, линий нет». Делакруа также заметил как-то, что в природе линий не встречается, они существуют только в сознании человека». Точно так же считал в свое время еще Вазари. Все импрессионисты отрицали существование в природе линии, той, что представляется обыденному взору. Бодлер пошел дальше всех и заявил, что в природе нет ни линии, ни цвета. Оба эти понятия являются абстракциями, которые обязаны своей важностью общему источнику. В обоих случаях природа является стимулом.

Это последнее утверждение ведет уже к субъективизму и не является наиболее диалектичным способом рассмотрения заботившей Сезанна проблемы. Но что показательно и важно во всех этих суждениях — это фокусирование нового типа отношений между предметами и способ рассмотрения этих отношений при помощи цвета.

Я говорил уже, что отнюдь не развязка истории, рассказанной Бальзаком, сделала этот сюжет особенно привлекательным для Сезанна. В то же время в определенном смысле эта развязка была полна для него некоего значения. Рассуждая о возможностях, которые стояли перед романистом начала XIX века (сосредоточить ли внимание на специфическом характере современной жизни или пытаться сформулировать универсальные и вневременные законы), один критик писал: «Первый путь с наибольшим среди современных художников эффектом осваивал Бальзак; этот путь, которым следовал также и Гете в «Вильгельме Мейстере» и «Фаусте», привел к теории современного романа, к безжалостному выражению всех противоречивых сторон и внехудожественного уродства современной жизни, к художественному преодолению противоречий посредством последовательного их вскрытия до конца. Бальзак при этом ясно ощущал, что остается существенное противоречие с эстетическим характером произведения искусства. Его художественное кредо, в особенности «Неведомый шедевр», четко показывает, что продвижение по этому пути до конца, что предписывается современными принципами искусства, должно привести к саморазложению, к разрушению художественной формы» (Г. Лукач).

Давление хаоса и беспорядка, которое Поль ощущал все время и которому он мог сопротивляться лишь посредством медленного и кропотливого анализа, явственно присутствует в его работах. Но это присутствие есть присутствие уже поверженного врага. Однако, когда художники забывали о мучительной внутренней дисциплине Сезанна, давление хаоса стремительно начинало захватывать их. Отчуждение или фрагментаризация давления хаоса становились сильнее по мере сопротивления, обобщающий метод в итоге лопался, на месте его возникали частичные подходы импрессионистского, экспрессионистского, конструктивистского, футуристского или кубистического типа. По мере того как слабела обобщающая интегративная система, чувства, в той или иной степени погруженные в хаос, увязали в интеллектуальных, рассудочных схемах или в стилизации. Таким образом, можно сказать, что Сезанн увидел в Френхофере и свою собственную борьбу за

овладение материалом, и то возмездие, которое ожидает при малейшем ослаблении этой борьбы.

Здесь уместно заметить в связи с реакцией Поля на «Неведомый шедевр», что термины «realiser», и «realisation», которые стали для него наиболее удовлетворительными обозначениями его целей, были порождениями XIX века. Фактически они вошли в художественную критику одновременно с термином «реализм» и были явно с ним связаны: они возникли как обозначение исследования реальности новым способом и поставили вопрос об отношении художника к действительности. Делакруа обычно не употреблял глагол «реализовывать» для обозначения процесса живописания до достижения желаемого и адекватного результата, вместо этого он использовал слова «исполнять», «завершать», «достигать» «кончать». Он остро осознавал, что существует проблема определения момента завершимости вещи, но лишь после того, как другие ввели термин «реализовывать», Делакруа подхватил его. Например, в записи от 21 октября 1860 года Делакруа говорит о реализации у Рубенса и о «реализации жизни через пластичность» у Пюже. Это слово было популяризировано критиками, например Кастаньяри. «Реализованная работа, — писал он в «Философии Салона 1857 года», — не является на основе заложенной в нее идеи и ее внешней формы ни копией, ни частичной имитацией природы, но есть совершенно личностное изделие, продукт и выражение чисто личных представлений».

Золя более точно трактовал понятие реализации. Он связывал его с реализмом, поскольку реализация связывала воссоздание природы художником. Реализация подразумевала видение реального мира с точки зрения, связывающей художника с этим миром. Реализм Курбе был связан с таким видением реальности, при котором она представала как нечто подлежащее изменению — в направлении более полной гармонии, всеобщего братства, неотделимого от нового ощущения природы. Делакруа видел реализацию в пластичности как воссоздание жизни со всей ее энергией, силой и радостью. Реализм отнюдь не означал внутреннее отражение внешнего мира, равно как и натурализм в употреблении Золя. Он означал, что художник должен отринуть идеализацию, должен безжалостно отсечь все отжившее, пустое, академическое. Он должен взглянуть на мир непредвзято, будто мир заново создается в данный момент.

Подобный подход был немыслим до XIX века. Первым его провозвестником был Тёрнер. С ним в искусство вошли две новые идеи — углубленное чувство творческого процесса, то есть новый вид самосознания художника, и осознание природы как

совокупности процессов. Новое самосознание художника было связано с целой цепью обстоятельств — с разрушением системы покровительства искусству, расширением социального статуса художника от богемы и бунтаря до процветающего джентльмена, с началом промышленной революции и разного рода демократических и революционных идей и движений. Начальным периодом изменений была Великая французская революция и годы ее влияния. Наиболее яркими выразителями новой культурной ситуации были Давид и Тёрнер, несмотря на все различие их методов. В живописи Давида, Гро и Жерико родился новый подход к человеку, в то время как Тёрнер воплотил углубляющийся интерес к процессу жизни. Сразу стало ясно, что для выражения нового подхода к человеку необходимо новое искусство. Разными аспектами его были романтические вихри Делакруа и прямое видение Курбе. Переход от мира ручного ремесла к миру машинного производства (который также был миром новых силовых процессов) отразился в новом осмыслении технических проблем художниками. Творчески думающий художник испытывал все возрастающее отчуждение от омертвевшей академической системы, которая продолжала использовать методы прошлого века для изображения новых проблем и новых социальных отношений.

Сезанн искал свой собственный путь, основанный на личном опыте. Делакруа, Курбе, Коро, Домье, Мане показали первые попытки найти соответствие новой ситуации; существенное продвижение удалось сделать Писсарро, Моне и другим импрессионистам, которые подхватили революционные нововведения Тёрнера, работая в его направлении с большей тщательностью, но без его широты. Историческая роль Сезанна заключалась в том, что он, будучи большим художником, попытался объединить линии Делакруа, Курбе и импрессионистов. Для выполнения этой всеохватной и гигантской задачи он оказался не вполне подходящим, но в процессе работы Сезанн совершил несколько важных открытий. Рильке в свое время понял, что метод Сезанна был процессуальным методом. Главную цель художника Рильке видел в «выработке некой убедительности, в процессе, в котором вещь становится вещью, в процессе созидания реальности в соответствии с его опытом воссоздается до такой степени, пока не станет нераспадающейся».

Не претендуя на попытку сравнивать конечные ценности достижений Золя и Сезанна, мы можем заметить, что деятельность их обоих принадлежит к второй фазе реализма в искусстве XIX века. Солидная, уверенная форма в том виде, какой она была у Давида, Жерико, Курбе или Бальзака, стала

невозможной. Ее разрушение было связано с углубляющимся напряжением и подавлением духа, дальнейшим развитием денежных отношений, разделением труда, давлением государства и механизмом отчуждения в целом. Писатель или художник был вынужден вести яростную борьбу, чтобы сохранить возможность схватывания сущности жизненных процессов. С одной стороны, он был обречен все больше и больше погрязать в субъективизме, часто романтического толка с уклоном в упадничество, поскольку средств уловить хаотически перемешанные связи ему не хватало. С другой стороны, художник был вынужден раствориться в разрозненном материале, не умея свести его воедино, в целостную художественную систему. Флобер описал мучительный конфликт между замкнутым на себе эстетизмом и представлением о художнике как о механизме с Божьим оком. Этот внутренний конфликт он выразил следующими словами: «Во мне существуют, литературно говоря, два человека — один раздавлен лирикой, бахвальством, величественными орлиными полетами и всевозможными благозвучиями фраз и выразительностью идей, другой человек копает и извлекает правду, напрягая для этого все свои силы, который стремится дать вам почувствовать почти материально то, о чем он пишет. «Сентиментальное воспитание» было, насколько я могу судить, попыткой свести вместе две эти тенденции моего духа. Я проиграл». В этом признании есть многое от характера Поля. Золя со своим более живым темпераментом попытался бы преодолевать разрыв, перемешав пылкое поэтическое вдохновение и его прозрения с журналистским собиранием фактических мелочей. В своем творчестве Сезанн вел такого же рода битву, жаждая свести воедино Курбе и Делакруа, поворачиваясь к импрессионизму с его схематизмом и научной точностью воспроизведения сцен природы, и вместе с тем он мучительно искал способа, как из разных составляющих достичь нового реализма или реализации. В основе своей проблема, стоявшая перед Сезанном и Золя, была едина по сути, несмотря на всю разность ее разрешения. В общих чертах корень проблемы заключался в овладении все возрастающим напряжением и разбродом в обществе и в себе самих и в передаче этого посредством схватывания и эстетизации характера порядка-беспорядка, симметрии-асимметрии в их мире (личном, социальном, природном).

Цена, которую приходилось платить вырвавшемуся вперед и идущему своим путем инакомыслящему художнику, заключалась в увеличивающемся чувстве изоляции. Ему приходилось быть готовым к злобному непониманию и яростным нападкам. Тёрнер

хотя и стал членом Академии за свои ранние работы, подвергался большую часть своей жизни совершенно беспрецедентному для художника такого ранга поношению. Делакруа хотя и получал важные официальные заказы, часто отвергался Салоном; его персональная выставка, устроенная в 1860 году, была его поздним прорывом сквозь глупость публики и уничижительные нападки, сопровождавшие его всю жизнь. В своем дневнике в записи от 14 мая 1850 года Делакруа писал, перефразируя Б. Констана: «Результатом независимости является изоляция». На это жаловался и Курбе. В письме А. Брюйасу в ноябре 1854 года он писал: «Под известной вам смеющейся маской я прячу внутреннюю печаль, горечь, разочарование, которые гложут сердце, подобно вампиру». Домье, арестованный в 1832 году за свои карикатуры, остался вне художественной жизни, нигде больше не выставлялся, и, ослепнув под старость, он поддерживался одним лишь отзывчивым Коро. Гаварни, по свидетельству Гонкуров от 10 октября 1856 года, «вел чрезвычайно замкнутый образ жизни. Он уже как бы перестал быть человеческим существом, остался один дух… Он не встречается абсолютно ни с кем в своем крытом черепицей чердаке». С непониманием и удручающей бедностью приходилось бороться и Милле, и Писсарро, и большинству других импрессионистов. Ван Гог никогда не продал ни одной картины, сошел с ума и покончил с собой, Гоген кончил жизнь в нищете и болезнях на далеких Маркизских островах, жестоко конфликтуя с властями.

Все эти художники испытывали крайнюю степень чувства потери, изоляции, разделенности, которое углублялось в обществе наряду с процессом, названным Карлейлем денежными сетями, и который Маркс и Гегель называли отчуждением, в котором Рёскин видел дегуманизацию системы и который Уильям Моррис клял за отрыв производителя от творческого труда. Романтические поэты испытывали в углубляющемся гнете отчуждения чувство потери почвы и всех «естественных связей». Бодлер выразил полное осознание нового одиночества людей, одиночество личности, затерянной в пустыне огромного и перенаселенного индустриального города. В творчестве Поля был такой элемент, который позволил ему прямо выразить уродство и одиночество городских сцен. Верт заметил в 1914 году: «В первых своих пейзажах он использовал язык Курбе. В сравнительно малоизвестных его работах видны заводские трубы. С помощью красного и черного цветов Сезанн выражал трагедию промышленной цивилизации. Можно вообразить, что если бы он последовал по этому пути, то он мог бы стать Верхарном

живописи». Никто не переживал новые глубины отчужденного бытия человека с таким мучительным чувством, как затворник из Экса. Разбросанные в его письмах замечания показывают, что он не мог не понимать широты проблемы отчуждения. Его позиция неучастия в социальной жизни и противопоставленность денежным отношениям и прочим доминирующим интересам общества должны были питаться радикальными взглядами Золя, Писсарро, Моне и писателей типа Рошфора и Валлеса. Но Сезанн не был мыслителем, способным к систематическому исследованию. За исключением своего искусства, он не выработал твердого основания своим мятежным взглядам. Поэтому после кризисного 1886 года он отошел от всех радикальных политиков и нашел поддержку в Мари и Матери-Церкви. Но эта перемена совершенно не затронула борьбы Сезанна за выражение своего диссидентского духа в искусстве, за стремление противопоставить свои объединяющие ценности миру все возрастающего раскола и распада. В каком-то смысле стремление Сезанна устранить всякую смутность и неопределенность из формы или отношений между вещами было реакцией на растущие тенденции к фальсификации и затуманиванию настоящих общественных отношений, затемнению всей реальности в окружавшем его мире.

В ранних работах запечатлен лишь частично осознанный им конфликт; возможности обобщения не могли еще управлять эстетическим результатом. Но постепенно интегрирующие возможности Сезанна росли. В его зрелом искусстве главной темой стало разрешение конфликта. Оно совершенно триумфально в его лучших пейзажах и натюрмортах, а также в некоторых фигурных композициях, в которых художнику удавалось подавить свой внутренний разброд. Сопровождавшее попытки Поля духовное напряжение требовало лишь прочных и неподвижных объектов в качестве моделей и привело к тому, что в его художественных образах появились примечательные черты солидной уверенности, простоты и покоя. Взаимодействие света и тени в импрессионистическом духе погони за текучестью времени и неповторимостью момента было изгнано, насколько это возможно. Частный момент трактован как момент вечности в той мере, насколько это удавалось без потери его особенности.

Напряжение и борьба между стабильностью и непостоянством были сущностной характеристикой искусства Сезанна во все периоды его творчества, в его лучших и наиболее зрелых произведениях эти свойства наличествуют в наиболее глубокой и сильной форме. В некоторых поздних работах динамические порывы производят впечатление взрыва, хаотических энергий, в

которых структурные планы и ритмы ударов кисти сведены воедино с богатой разработкой цветовых объемов. Сложное движение форм в глубину перекликается с гармонией и контрастами цвета.

«Вместо застывания в жесткой данности, которая еще не является стабильностью, но есть лишь ловко построенная конструкция, вместо отказа от согласования себя с пульсацией времени произведение искусства приобретает мобильность и при этом мобильность такого рода, которая становится условием пространственной гармонии. Она связана со всеобщим ритмом, мир картины более не замкнут в своей отделенности от времени и пространства природы и в силу этого уязвимый для новых изменений. Мир картины вместо этого становится составной частью единой движущейся вселенной», — писала Герри.

«Среди всех противоречий, которые возникают при толковании искусства Сезанна, — отмечает еще один исследователь, Сильвестр, — пожалуй, нет более глубоких, чем ощущение текучести жизни и одновременно его постоянства. В «Натюрморте с чайником» и даже в большей степени в видах горы Сент-Виктуар мы видим эти противоречивые качества, проникшие друг в друга. Есть безнадежная печаль в том, что все, на что мы смотрим и чему радуемся, умирает для нас, когда уже оно увидено; есть ясное подтверждение того, что то, на что мы сейчас смотрим, будет там всегда. Мы сталкиваемся с нашими глубочайшими представлениями о жизни и о нашем месте в ней и разрешаем проблему принятием нетерпимого факта, что смертность и бессмертие приобретают смысл лишь по отношению друг к другу».

«Разобщение доведено до такой степени, объемы столь неконструктивно размещены в маленьких указателях движения, разбросанных по поверхности картины, что при первом взгляде у нас создается впечатление, как от некоего неясно организованного ковра. Однако чем больше мы вглядываемся, тем больше разрозненные части начинают играть между собой и составлять ритмические фразы, покуда наконец все не соберутся воедино в строгую и впечатляющую архитектурную конструкцию» (Фрай).

Посмотрим несколько подробней на отмеченные аспекты метода Сезанна. Лидию Поля неплохо описывали как линию, «очерчивающую всякий отдельный объем с постоянно меняющейся степенью интенсивности; иногда она достигает совершенной графической экспрессии, а иногда, наоборот, сводится к неясному и случайному элементу между двумя отчетливыми зонами цвета, иногда она исчезает полностью»

(Новотный). Линия у Сезанна — это абрис не столько предмета, сколько указатель границы между колористическими массами. В образовании этого абриса изолирующий эффект контура сведен к минимуму, и в результате достигается другой эффект — каждый объект связан со всяким другим, а пространство, запечатленное в картине, связано с картинными планами. Края в этой системе приобретают огромную важность, так как через них определяется и сущность предмета изображения, и его отношение к другим объектам впереди или сзади, иными словами, определяется его положение в чувственном пластическом пространстве.

Схожая проблема возникает с тем, что обычно называют тенями между объектами в работах Сезанна. По свидетельству Бернара, Поль «начинал с легкой тени, наносил пятно, покрывал его другим, большим пятном, затем третьим, пока все эти цветовые градации, перекрывая друг друга, не вылепливали цветом форму предметов». Таким образом тени, которые разделяли объекты, одновременно и объединяли их, так что картина превращалась в продуманную модуляцию цветовых форм, являвшихся частями чувственного континуума пространства. Отдельные предметы выплывали из бесконечности.

Синий цвет играл особую роль в трактовке пространства, его криволинейной глубины и его динамической непрерывности. Поль много знал об использовании синего импрессионистами, но его собственная работа с синей краской в зрелые годы несопоставима с простым следованием импрессионистской атмосфере. Золя писал в «Творчестве», что жгучей проблемой, поглощавшей Клода, была теория дополнительных цветов. «Наука вторглась в живопись, возник метод логического наблюдения. Требовалось выбрать доминирующий цвет, а затем искать к нему дополнительные». В качестве своего доминирующего цвета Поль выбрал синий, синий более богатый и интенсивный, чем небесная голубизна. Он писал Бернару: «Синий дает другим цветам их вибрацию, поэтому необходимо вводить в картину определенное количество синевы». Бернар добавлял: «Фактически из этой синевы состоит атмосфера, в природе она всегда окружает предметы, а они входят в нее, и тем больше, чем дальше они изображены к горизонту. Способ употребления синего у Сезанна нимало не походил на использование этого цвета импрессионистами; они, скорее, портили свои палитры, меняя теплые оттенки на холодные, синеву они добавляли практически всюду. Сезанн же настаивал на том, что предмету следует оставлять его собственные цвета, синеву он употреблял лишь в качестве стимулирующего элемента и никак не в качестве поглощающего активного вещества». Дени писал о многих

акварелях, в которых живые контрасты цвета основаны на размещении прусской синей. «Они выглядели как старый фаянс». Ле Байль замечал, что в старости Сезанн рисовал кистью, насыщенной аквамарином, обильно разбавленным скипидаром; Рильке писал о его «плотном и мягком синем цвете».

Как заметил Ш. фон Тольнай, этот синий является чем-то большим, чем просто воздух; это своего рода истечение материи, одновременно твердое и текучее, такой элемент, в котором все субстанции проникают одна в другую. Можно добавить к этому, что Поль использовал синий цвет как объединяющий элемент, связующий ближний и дальний планы.

«Независимо от того, был ли предмет красным, зеленым или коричневым, желтым, розовым или белым, все тени были для Сезанна голубоватого оттенка, основанными на синем цвете. Поэтому он начинал писать мотив с разложения синего по всем местам, где полагалось быть теням, что и образовывало основу всей композиции. Наложив синий, он начинал модулировать его контрастами, если это требовалось, или распределяя естественные цвета предметов. Поэтому он мог взять темно-красный или ярко-зеленый, глубокий коричневый или легкие оттенки охры и положить их вплотную к синему. Одновременно Сезанн добавлял глубину в тени, накладывая поверх первых легких мазков голубого более темные оттенки синего цвета, и так до тех пор, пока постепенно из теней не начинали вырастать определенные формы» (Бадт).

Не приходится сомневаться, что глубокие синие тени природы юга помогли Сезанну выработать такой метод. В итоге можно заметить, как постепенно решетчатая система (подобная той, что рассматривалась на примере «Вида Медана») и способ раскладки теней пришли на смену черной сетке теней его ранних работ. В этом процессе именно то, что было вначале невнятным и сковывающим, стало теперь динамичным и объединяющим моментом.

Существует еще один угол зрения, под которым можно рассмотреть завоевание пространства Сезанном. Импрессионисты не питали особого расположения к панорамным видам, отчасти потому, что они связывали такие виды с искусством прошлого, а еще потому, что были более упорны в передаче впечатления от объединяющего отраженного света. У Поля, однако, были другие интересы. Он любил писать массивный объект, находящийся прямо перед ним, как, например, виды каменоломни в Бибемусе, но это потому, что тогда у него были проблемы с передачей структуры, объема и цветовых модуляций. Не боялся он также и панорамных видов, будь то вид Марсельской бухты из Эстака пли

гора Сент-Виктуар с различных точек зрения. Ввиду того что он испытывал потребность устранить всякую неопределенность, он писал отдаленные планы столь же ясно, что и передний, но одновременно он передавал их удаленность, не выписывая множество деталей.

Однако из этого не следует, что пространственные планы имели умозрительный характер, отличный от того, какой есть в природе, как писал о Сезанне Вентури. Разные объемы с их отличающимися друг от друга наклонами и цветовыми планами образуют в системе Сезанна единый образ воплощенного пространства-времени.

Сезанн никогда бы не смог в полной мере осуществить свои художественные достижения без влияния земли Прованса. Он писал прекрасные картины в тех местах, которые мы можем назвать областью Писсарро; в конце 1880-х годов он работал также в лесу Фонтенбло и писал там такие монументальные формы, как, например, «Скалы в Фонтенбло». Но именно провансальский пейзаж дал Сезанну наиболее полную картину того, что он хотел выразить. Широта и тяжеловесность природных форм Прованса, с сильными контрастами между зелеными и обнаженными сухими склонами, соответствовали его потребности изображать большие архитектонические структуры в сильном и ясном освещении. Кроме того, не следует забывать роль южного ветра, мистраля, который овевает все формы и привносит возбуждение как в самого художника, так и в природный мотив, стимулируя чувство движения и перемен, борьбы за поддержание симметрии и порядка в мире, колеблющемся на грани хаоса.

Теперь у нас есть некоторое представление о том, что лежало в основе достижений Сезанна и почему его в высшей степени стройно организованная система казалась крайне беспорядочной его современникам, за исключением немногих художников. И хотя в задачу нашей книги не входит исследование вклада Сезанна и его влияние на искусство с 1900 года и дальше, необходимо все же дать хотя бы грубый набросок его связи с искусством будущего. Представители нескольких важных направлений первых десятилетий XX века, от фовизма, экспрессионизма, футуризма и кубизма до сюрреализма, взирали на него как на предшественника в том или ином отношении. Особенно много затруднений для художественных критиков вызвало отношение Сезанна к кубизму. Эту связь необходимо исследовать и прояснить, если пытаться разобраться в искусстве XX века. Все эти течения, и в особенности кубизм, в разной степени отвергались и предавались поруганию Сезанном, ибо то, за что он боролся, было прежде всего искусством соединения,

интеграции, основанным на неустанном анализе природы. Таким образом возникает парадокс, ибо Сезанн объявляется предтечей или основателем таких течений, которые были основаны на полном или частичном абстрактном методе, что не просто отличалось от его собственного подхода, но было попросту диаметрально противоположным ему. (В качестве примера фальсификации целей Сезанна можно привести его слова относительно шара, цилиндра и конуса, которые он говорил Бернару в апреле 1904 года и которые Бернар заменил на кубы в 1921 году, то есть после наступления эры кубизма, с целью приспособить Сезанна к новой школе.)

Не одного Сезанна причисляли задним числом к предтечам авангардизма. Так, писали, что уже у импрессионистов появилось «чистое видение», освобожденное от естественной гармонии. Писсарро, Ренуар и Моне в 1870—1880-е годы очень удивились бы, услышав нечто подобное. Впрочем, в таких утверждениях был все же элемент правды: импрессионизм ограничил художественное видение определенными аспектами опыта, и, доведя подобное видение до предела, как то случилось в поздних работах Моне, он полностью перевернул свой первоначальный подход, обратив наибольшее внимание на сам способ видения, а не на окружающую природу. Этот путь вел к абстрактному импрессионизму. Однако с искусством Сезанна ситуация была совершенно противоположна, ибо он порвал с импрессионизмом именно из-за его ограниченности, не найдя в нем возможности для создания всеобъемлющего искусства, связанного в каждой своей точке с природой. Некоторые критики сумели заметить эту сторону искусства Сезанна, например Саймон Леви, который писал: «В основу своей работы Сезанн положил ощущения. Остальное служило ему лишь фундаментом, голым скелетом. Он всегда рисовал все свои формы с натуры и никогда не обращался к чисто геометрическим абстрактным, построениям. Его стиль был основан на правдивости передачи, которая заключалась в глубинной выразительности и не зависела от декоративных соображений». Это справедливо, но не слишком раскрывает сущность проблемы. Вентури в своем исследовании идет дальше: «Заранее данная схема, наложенная на действительность, отсутствует, но интерпретация постепенно очищается от преходящих явлений посредством продолжительного созерцания, как писал Фрай. Другими словами, порядок, который вводит Сезанн, является не чем иным, как свидетельством его ощущения. И его контур не похож на тот, что появился в искусстве рисовальщиков типа Энгра. Контур Сезанна то появляется, то исчезает, иногда он обрывается резкими мазками, а иногда

оказывается сильным и толстым и гармонизирует свою твердость с эффектом дальности. В результате создается впечатление основательности и объемности, пробивающейся, несмотря на атмосферный характер всех хроматических рефлексов; создается впечатление удивительной простоты, несмотря на разнообразные сложные эффекты в каждой детали. В конечном итоге ясный порядок оживляется чрезвычайно насыщенной чувствительностью… Поэтому фразу о цилиндре и шаре необходимо прочесть в свете сезанновского «ощущения», если только мы не хотим курьезным образом извратить его мысль. Для Бернара, который представлял себе художественный образ в отрыве от реальности, в виде риторической абстракции, для всех кубистов или псевдокубистов, которые воображают, что нашли свои абстракции в так называемых принципах Сезанна, Сезанн оказывается важным в последний год жизни, когда мэтр подводил итог всем своим наблюдениям и достижениям, отличным от метода Писсарро, то есть от импрессионистического принципа естественного ощущения».

Соображения Вентури, однако, не вполне проясняют картину. Все еще не вполне ясно, почему именно Сезанн занял свое особое место в истории искусства, его особую позицию по отношению к искусству XIX века и к искусству века XX.

Правда, пожалуй, заключается в том, что Сезанн явился одновременно и итогом большой традиции искусства, и вместе с тем привнес в эту традицию изменения, обращенные в будущее. Если попытаться разложить его искусство, рассмотреть по отдельности его различные компоненты, то можно действительно продемонстрировать связь между этими компонентами и направлениями искусства XX века, которые сосредоточились на каком-то одном аспекте его творческого опыта в ущерб всем остальным. Поэтому Сезанн имел, конечно, действенное влияние на эти течения, но влияние совсем иного рода, нежели то, которое могло бы ему самому понравиться. Искусство, которое он хотел бы видеть в качестве продолжения своего собственного, было бы совсем другим — искусством, которое впитало бы его представления о взаимосвязи формы и цвета и продвинуло бы их к новым горизонтам, особенно в воплощении рубенсовского мира человеческой активности, человеческой жизни, реализованной во всей широте и полноте ее связей.

Но ни один художник не мог никогда предписать, каким именно образом его работа должна воздействовать на других художников и какие элементы его живописной системы следует потомкам брать на вооружение.

Сезанн имел жизненно важное отношение к течениям типа

кубизма и одновременно полностью противостоял им. Можно добавить, что если искусство вообще призвано воссоздавать целостность и полноту, то оно еще вернется к Сезанну каким-либо новым путем и обнаружит, как можно далее продвинуть его интегрирующую систему.

Когда мы перечитываем постоянные призывы Сезанна, обращенные к Бернару, основывать все художественное видение на наблюдении натуры, мы чувствуем, что, обращаясь так к первому из тех, кто искажал его методы, он обращался к последующим художникам, которым предстояло подхватить его искусство совсем не так, как ему бы хотелось. Необходимо в особенности указать на различие и противоположность его методов и кубизма, ибо здесь пролегает глубинный уровень, с которого стало развиваться современное искусство. В своем искусстве Сезанн пытался преодолеть задачу выражения временного процесса, ибо время является основой и сутью всего движения и роста, и не в качестве пассивного предмета, измеряемого, подобно линии, в пространстве, но в качестве бесконечного утверждения конфликта симметрии-асимметрии, который мы уже обсуждали. Подобно Тёрнеру, Сезанн пытался схватить в своих зрелых работах пространство-время как процесс; и его особая система перспективы в определении чувственно воспринимаемого пространственного континуума во всей его сложной и прихотливой криволинейности возникла из этой борьбы. В кубизме эта проблема была абстрагирована и ее разрешение искалось в механическом комбинировании разных видов объекта, в той или иной степени наложенных друг на друга. Футуристическое изображение одновременно разных состояний объекта в движении дает другую сходную возможность подобного подхода. Но кубизм показал неспособность внутреннего развития, разве что в сторону все возрастающей абстракции. Для правдивого и динамического выражения пространства-времени художник должен вернуться к Сезанну и начать борьбу там, где тот ее закончил, даже если возникнут сомнения, сможет ли он оживить замороженный Сезанном механизм и разрешить с его помощью жизненно важные проблемы.

Глава 4
Старость и юность
(1900–1902)



В 1900 году Сезанн снискал определенное официальное признание: три его работы были представлены на выставке французского искусства за сто лет, проходившей в Пти Пале во время Международной выставки. Своему появлению на этой выставке Сезанн был обязан Роже Марксу, инспектору изящных искусств, который в свое время защищал импрессионистов и в их числе его работы. Маркс имел по этому поводу массу неприятностей, но наконец ему удалось включить картины Поля в состав экспозиции. На открытии выставки 1 мая Жером, заметив Президента Республики, проходившего по залам, подбежал к нему и завопил, таща вон из зала импрессионистов: «Не останавливайтесь! Это поругание французского искусства!»

В этом году Поль оставался все время в Эксе. В августе он написал письмо Гаске, где хвалил его стихотворения, посвященные пейзажу (Гаске прислал ему эти стихи). Осенью Поль повстречал у Гаске молодого поэта Лео Ларгье, который проходил в Эксе военную службу. Примерно в то же время Сезанн познакомился с Луи Ораншем, который появился в Эксе в ноябре 1900 года в качестве стажера Бюро регистрации. Перед этим Оранш успел организовать в Лионе маленький журнал «Терр нувель». Через Оранша Поль познакомился с молодым студентом-правоведом Пьером Лери. Художник часто приглашал молодых людей отобедать с ним, но избегал включать в их число Гаске.

Поль производил на всех впечатление своим церковным благочестием и, умышленно или нет, демонстрировал постоянную религиозность. Оранш писал, что обучение в коллеже «заронило в его душу божественный идеал, который никогда потом не покидал его». Он, продолжает Оранш, «охотно подавал нищим, которые хорошо знали его; у его дверей часто можно было встретить целые группы. Он любил детей и часто смотрел на их игры, даже с животными он, случалось, дружески разговаривал». К обеду мадам Бремон обычно ставила бутылку старого Медока (Ларгье, впрочем, замечает, что это вино было не лучше, чем в кабачке). Сообщает он и о таком эпизоде: однажды,

изображая искусственные цветы, Сезанн пришел в ярость из-за неудачи в реализации, толкнул холст, перевернул мольберт и выбежал вон, хлопнув дверью.

Сезанн очевидным образом полюбил общество молодых людей, но в то же время нотки недовольства и раздраженной придирчивости проскальзывали в его репликах чаще, чем раньше. Он шельмовал Жеффруа, Золя и даже Моне и говорил о резкости в молодых художниках или людях постарше, например о Гогене, который всегда ценил Сезанна очень высоко. По отношению к Гаске Поль оставался внешне дружественным, но за глаза отзывался презрительно.

В том, 1900 году три картины Сезанна были экспонированы в «Салоне независимых». Примерно в это же время Гаске приезжал к Золя в Медан. Писатель расспрашивал его о Сезанне и Солари, не скрывая своих дружеских чувств, и заявил, что он любит Поля по-прежнему всеми фибрами своей души. Искусство Сезанна Золя стал понимать еще глубже. В том же 1900 году умерли Марион и Валабрег.

Весной 1901 года Поль выставлялся вместе с «Независимыми», а также в обществе «Свободная эстетика» в Брюсселе. Цены на его полотна поднялись до пяти-шести тысяч франков, а одна картина была продана даже за семь тысяч. Морис Дени выставил в Салоне национального общества изобразительных искусств большую композицию «В честь Сезанна», в которой изобразил большую группу художников (Редон, Серюзье, Боннар, Вюйар, К. Руссель, Ронсан, Меллерио, а также Воллар и жена Дени), стоящих вокруг натюрморта Сезанна. В то время Дени не был еще знаком с мэтром, они встретились лишь в 1904 году. 5 июня Поль послал Дени краткую записку с благодарностью. Позднее Дени рассказывал: «То, что мы искали в его работах и высказываниях, было то, что казалось оппозицией импрессионистическому реализму и подтверждением наших собственных идей, носившихся тогда в воздухе. Сезанн был мыслителем, но никогда не думал одинаково. Все, кто приходил к нему, могли заставить его сказать все, что им хотелось услышать. Они попросту интерпретировали его мысли». Замечание это более чем верное. Ничего из того, что цитируют в качестве высказываний Сезанна молодые люди, начиная с Гаске, не может быть принято без поправок. При тщательном рассмотрении слишком часто оказывалось, что слова, вложенные Сезанну в уста, были выражением собственных воззрений писателей. Соответственно и их понимание искусства художника сильно окрашено субъективизмом.

Репутация Сезанна медленно росла. В этом году критик

написал, что, хотя он и неизвестен широкой публике, «художники уже в течение многих лет внимательно следят за его работой. Многие обязаны ему открытием того, что можно назвать внутренней красотой живописи. Для Сезанна интерес к предмету живописи заключается не в сюжете, скорее, он лежит в создании визуального впечатления».

В ноябре 1901 года в группу молодых приятелей Сезанна вошел еще один юноша, Шарль Камуэн. Поль представил его Ораншу как художника большого таланта. «Воллар направил его ко мне и усиленно хвалил его». Камуэн попал в Экс отбывать военную службу; картины Сезанна он впервые увидел за несколько лет до этого в галерее Воллара. По приезде в Экс Камуэн не сразу сумел отыскать Сезанна, далеко не каждый местный житель знал, где живет старый художник. Наконец Камуэн нашел дом. Было около семи часов вечера. В доме был накрыт стол, но самого Сезанна не было. Камуэн, постеснявшись ждать, ушел и вернулся около половины девятого. На стук из окна верхнего этажа высунулась голова; Поль (это был он) спросил: «Кто там?» Обычно Сезанн отправлялся спать сразу после ужина; чтобы встретить Камуэна, он вылез из постели и, небрежно одевшись, пригласил сконфуженного юношу в дом. В гостиной Поль сразу принялся беседовать о живописи. На прощание он пригласил молодого человека приходить в любое время, и Камуэн в течение своего трехмесячного пребывания в Эксе часто виделся с мэтром и был совершенно очарован сердечностью и старомодной учтивостью Сезанна.

Камуэн нашел, что разговоры о конфронтации Сезанна с местными жителями сильно преувеличены. Возможно, художник выглядел в 1870-е годы более эксцентричным со своей густой нечесаной бородой и рыжевато-каштановыми волосами, теперь он был совершенно сед, а борода была аккуратно подстрижена (Ларгье говорил, что Сезанн был одет лучше и изящнее многих жителей Экса). Он также проводил немало времени с Полем, который даже разрешал Ларгье сопровождать его на мотив и наблюдать за работой. Ларгье обратил внимание на щедрость, с которой Сезанн расходовал краски. «Я пишу, — заметил Поль, — так, будто я Ротшильд».

В ноябре этого года Поль купил участок земли в Лов (это слово на провансальском диалекте означало «плоский камень»). Участок находился к северу от Экса, оттуда на город открывался прекрасный вид, а на горизонте виднелись горы. Площадь владения составляла примерно один акр, часть земли была занята оливковыми деревьями, а также вишнями, миндалем и старыми яблонями. Местному архитектору Мюрже Сезанн заказал

построить на участке мастерскую; на это время он снял комнату в Шато Ну ар и отправлялся туда писать. Шато состоял из двух старых строений с готическими окнами, колонны и стены частично были разрушены, однако из окон открывался широкий вид на рощу олив в окружении охристо-красной земли, а на заднем плане воздымалась гора Сент-Виктуар. В то время как Сезанн обретался в Шато Нуар, Мюрже, оставшись без надзора, построил типичную провансальскую виллу в самом худшем из всех возможных вариантов. Поль, когда он наконец увидел свой дом, пришел в ярость, и приказал очистить здание от всех украшений типа деревянных балкончиков и глазурованных орнаментов. При закладке дома он потребовал, чтобы ни одно дерево не было срублено; старую оливу, оказавшуюся прямо на углу здания, пришлось огородить каменной стенкой. Гаске писал, что это дерево пользовалось особенной любовью художника. «Оно живое, — записывал Гаске слова Сезанна, — я люблю его, как старого друга. Оно знает всю мою жизнь и дает мне мудрые советы. Я бы хотел быть похороненным под ним».

Здание в Лов имело два этажа и завершалось высокой щипцовой крышей, покрытой черепицей. На первом этаже был большой холл, лестница наверх и две комнаты: одна для отдыха, а другая служила столовой. Ночевать Сезанн всегда ходил в Экс. Наверху размещалась мастерская. Крутой склон холма находился почти на одном уровне с окнами, выходящими на северную сторону. Нижний этаж имел окна лишь с южной стороны, наверху были прорублены два южных окна и одно высокое с севера. Внутренние перегородки были сделаны из гладкой серой штукатурки, а в мастерской в стене был сделан высокий проем, чтобы можно было вносить и выносить больших «Купальщиц». В новую мастерскую Сезанн перенес свои любимые предметы обстановки — предметы, которые он любил использовать в натюрмортах (кувшин для имбирной настойки, бутылка из-под рома, сосуд для мяты, сочетавший в себе цилиндр и сферу, черепа, гипсовые отливки, синие драпировки и настольные клеенки с красными цветами на зеленом и фиолетовом фоне). Кроме того, Сезанн перевез свой музей — коробку, набитую гравюрами, фотографиями и прочими картинками. Среди них были «Купальщики» Курбе, литографии с «Ладьи Данте» Делакруа, «Мамелюки с лошадьми» Верне, две обнаженные мужские фигуры Синьорелли, а также цветные гравюры времен Второй империи. На лестнице он приколол кнопками антидрейфусарские карикатуры Форена, которые он вырезал из газет.

В саду росли густые кусты ежевики, он был основательно

запущен. В нем работал старый садовник Валье. Выше по склону холма виднелись аллеи деревьев, тянущиеся к Сент-Виктуар. В этом месте Сезанн написал много полотен маслом и акварелей. С 1902 года он по преимуществу работал в мастерской в Лов или неподалеку.

Из писем Сезанна этого периода следует упомянуть два письма от 3 февраля. Ораншу Поль написал по поводу отъезда последнего. Он высказывал печаль по поводу расставания и признавался: «Я здесь не мог ни с кем дружески сойтись. Сегодня, когда небо затянуто серыми облаками, все видится мне в черном свете». В это время Сезанн редко встречался с Лери. Ларгье был произведен в капралы и приходил обедать по воскресеньям.

В письме Камуэну, написанном в тот же день, Поль обращался к молодому человеку с отцовской сердечностью, «как то приличествует моему возрасту». В этом письме содержатся все его основные доктрины — учиться у старых мастеров, колировать их работы; но больше всего писать с натуры: «Раз Вы сейчас в Париже и Вас привлекают мастера Лувра, то, если это Вам по душе, пишите этюды с картин великих мастеров декоративной живописи — Веронезе и Рубенса, но так, как если бы Вы писали с натуры, — что, впрочем, мне и самому не вполне удавалось. Но Вы хорошо делаете, что больше всего пишете с натуры. Судя по Вашим работам, которые я видел, Вы скоро достигнете больших успехов. Я рад, что Вы цените Воллара, он искренний и дельный человек.

Радуюсь за Вас, что Ваша мать с Вами, в минуты усталости и огорчения она будет Вам самой верной моральной опорой и живым источником, откуда Вы сможете черпать новые силы для занятий искусством, над которым надо работать не то что без увлечения, но спокойно и постоянно, и тогда обязательно придет состояние ясности, которое поможет Вам и в жизни».

Во фразе о Волларе проскользнул элемент двуличия, ибо здесь Сезанн хвалил Воллара человеку, который был с ним связан, тогда как перед Ораншем он отзывался о торговце как о жуликоватом барыге.

В середине марта Дени письменно предложил Полю участвовать в выставке «Независимых». 17 числа Сезанн написал ему благодарственную записку, где говорил, что немедленно отдал распоряжение Воллару предоставить в распоряжение Дени те картины, которые устроители выставки сочтут подходящими. Постскриптум этого письма к Воллару гласит следующее: «Мне кажется, что неудобно отрекаться от молодых художников, которые выразили мне такую симпатию, и я не думаю, что выставка помешает мне продолжить мои работы».

Второго апреля Поль снова написал Воллару. Речь шла о задержке отправки торговцу его «Роз». Сезанн хотел в этом году послать что-либо в Салон, но говорил, что вынужден отложить этот проект. «Я недоволен тем, что у меня получилось». Следующее письмо к Воллару, сохранившееся в черновике, гласило, что «Де Монтиньи, выдающийся член Общества искусств Экса, Кавалер Почетного легиона, пригласил меня выставиться с ним вместе». По этому поводу Сезанн просил Воллара выдать «что-нибудь из не слишком плохого». Спустя два дня, то есть 12 мая, Сезанн сказал Гаске, что Монтиньи хотел бы иметь на выставке «Старушку с четками».

Общение с молодежью доставляло Сезанну много радости. За исключением Солари, он больше ни с кем не встречался. Нередко он приглашал молодых людей на обед. Их поражала простота его обстановки: круглый стол орехового дерева, шесть стульев, буфет с блюдом фруктов, полное отсутствие картин на стенах в столовой. За вином Поль цитировал французских и римских поэтов, охотно говорил о Монтичелли или Танги, иногда отпускал едкие замечания о своих старых друзьях. «Ежегодно следовало бы убивать по тысяче художников», — как-то постановил он. Камуэн спросил, кто же будет выбирать жертвы. «Ну конечно, мы, черт побери!» Иногда Поль становился серьезным и, мягко касаясь разных предметов на столе, показывал, как они отражают друг друга. Иногда Сезанн впадал в задумчивость и исчезал из комнаты. Все знали, что бесполезно пытаться просить его пожаловать обратно; он просто забывал о своих гостях и принимался за работу.

По воскресеньям Сезанн иногда подходил к воротам казарм и дожидался Ларгье. Вместе с облаченными в фуражки, красные штаны и белые гетры новобранцами он отправлялся на службу в Сен-Совер. По выходе его обычно окружала толпа нищих. Он всегда держал наготове мелочь и старался побыстрее раздать ее, выглядя при этом довольно смущенным. Один нищий в особенности пугал Сезанна и получал обычно по пять франков. «Это Жермен Нуво, поэт», — прошептал Поль однажды Ларгье. Этот Ну во был некогда другом Верлена и Рембо, потом сошел с ума, угодил в лечебницу; придя несколько в разум, отправился в религиозные странствия, совершил паломничество в Ренн и в Сантьяго де Компостела. В 1898 году он вернулся в Экс, в котором провел свои молодые годы и где, как ему казалось, демоны не могут действовать так запросто, как в Марселе или Париже. Экские церковники были напуганы его появлением в городе и были бы не прочь от него избавиться, но он исправно ходил причащаться каждое утро в каждую церковь города.

Племянница Сезанна также рассказывает о Ж. Нуво, упоминая, что как-то, когда девочки решили похихикать над нищим, который всегда слегка улыбался, когда Поль протягивал ему пять франков, Сезанн прикрикнул на них: «Вы не знаете, кто это. Это Жермен Нуво, профессор, поэт. Он был моим соучеником по Коллежу Бурбон».

Однажды Ларгье занимался с новобранцами на дороге в Толоне и, зная, что Сезанн должен находиться в это время в Шато Нуар, попросил у офицера разрешения промаршировать туда с солдатами. Заметив издали коляску, отвозившую художника в город, Ларгье скомандовал солдатам: «На плечо!» Когда повозка поравнялась с взводом, Ларгье отдал команду: «На караул!» Сезанн остановил экипаж и приподнял шляпу. Ларгье подошел к нему и сказал, что солдаты приветствовали великого художника. Сезанн в волнении поднял руки и воскликнул: «Что вы наделали, мсье Ларгье! Это, право, ужасно!»

Существует несколько причин, из-за которых Поль любил общество молодых людей. Первое его обращение к молодежи состоялось, можно считать, в 1896 году, когда он познакомился с Гаске. Гаске представил ему других художников и поэтов, которые относились к мэтру с глубоким уважением. Сезанн почувствовал, что может свободно общаться с ними, может оставить свои обычные страхи и готовность вечно защищаться. Общество молодых людей напоминало Полю его счастливую юность и дружбу с Золя, хотя в то же время это общение не могло не напоминать ему о его возрасте. Поэтому в общении с молодежью он обретал одновременно и стимулы к работе, и глубокую меланхолию.

Возвращение Поля к работе на берегах Арка, фактически все его «Купальщики» были попыткой оживить дух его юности и воссоздать его с позиций зрелого, умудренного жизнью и природой человека.

Восхваление постоянно обновляющихся сил, выраженное борьбой Сезанна за достижение все возрастающей свежести и энергии выражения, возраставшей по мере убывания его физических сил, связано для него с образом Геракла, что находило воплощение в основном в бесконечных копиях с «Галльского Геракла» Пюже, которые он повторял на протяжении 1880—1890-х годов. Критики писали, что он изображал эту статую просто из-за любви к ее пластике, к ее постоянно меняющейся поверхности. Но Сезанн мог найти сколько угодно других похожих статуэток для своих пластических штудий. Несомненно, что интерес к Гераклу коренится для него еще в ранних стихах, а кроме того, Поль с детства мог видеть в музее

Экса античное изваяние, неправильно называвшееся Эркюль Галуа (Галльский Геракл). Следует вспомнить также, что этот образ был связан и с поэзией Гюго, в которой Геракл был символом борющегося человечества и олицетворением поэта, вдохновляющего людей идти на борьбу за свободу и очищение земли. От Мишле Поль узнал о Геракле как о боге творческого труда. Поэтому, обратившись в 1880-е годы к статуэтке Пюже, Сезанн собрал воедино весь комплекс ранних представлений и подошел к этому образу уже с более глубоким чувством. Он выполнил семнадцать рисунков этой статуи, а также сделал наброски с маленького Купидона, которого он считал также работой Пюже (на самом деле это было произведением Дюкенуа). Гипсовую копию этой статуи Поль держал у себя в мастерской и не раз использовал в живописных композициях. Интерес к Гераклу должен был в основном вызываться именно темой, поскольку пластические качества статуэтки были довольно умеренны. По словам Гаске, в ней не хватало «дыханья мистраля, оживляющего мрамор». Дени был прав, когда писал: «Он любил буйное движение, вздувшиеся мускулы, отчетливость форм… Он рисовал это, приписывая Пюже».

«Галльский Геракл» был для Сезанна образом pictor semper virens (вечно молодого художника. — *Латин.)* и вообще мира творческого труда. Пюже в свое время изобразил мифологического древнегреческого героя, но современники смотрели на этот образ как на символического Труженика. Э. Шено, который был знаком с Полем, писал в своей работе о Пюже (1882), что «это не греческий Геракл, а галльский герой, то есть то, что сегодня называется реалистическим произведением». Слово gallic, согласно Ларуссу, означало «невозделанный», «варварский», «грубый». Лагранж в 1868 году объявил, что в этом образе изображен не мифологический сын Юпитера, но вообще физическая сила, присущая геркулесовскому типу.

Хотя Поль прямо не использовал «Галльского Геракла» в своем искусстве, он повторил его позу во многих академических набросках и эскизах для «Купальщиков». Позднее он вспоминал наклон этой скульптуры при выборе точки зрения для зарисовки других барочных статуй. Одержимость художника этим мотивом позволяет глубже проникнуть в его сознание и в подход к своей работе в поздние годы. Он попросту хотел быть галльским Гераклом, художником с вечно крепким телом; он хотел наполнить Геракловой мощью все, что он делал, заставляя всякую форму, даже какой-нибудь цветок, служить выражением напряжения крепких сил и триумфальной гармонии.

В конце сентября Поль испытал сильное потрясение.

Работник в его владении в Лов прочитал в газете о смерти Золя и сообщил об этом своему хозяину, который, как он знал, был некогда знаком с писателем. Золя задохнулся во сне от дыма из неисправного камина (подробности этого происшествия были темными и позволяли предположить, что, возможно, писатель был убит реакционерами). Узнав о смерти Золя, Поль заперся в мастерской на весь день. «Он плакал, скорбел и горевал целый день», — сообщает М. Прованс. Вечером Сезанн отправился к старому Солари. В следующее воскресенье он пошел, как всегда, на службу и, выходя из церкви, столкнулся в дверях с Костом. Они не поддерживали дружеских отношений уже несколько лет, поскольку Кост был горячим приверженцем Золя, что Полю очень не нравилось. Два старых друга пожали друг другу руки на площади перед собором и горестно прошептали: «Золя, Золя».

В этом же году Октав Мирбо пытался добиться для Сезанна ордена Почетного легиона. «Ах, мсье Мирбо, — отвечал ему директор департамента изобразительных искусств, — пока я пребываю директором, я должен считаться со вкусами публики и не могу пытаться забегать впереди общественного мнения. Пусть лучше будет Моне. Он не хочет? Ну тогда дадим Сислею). Как, он уже умер? Ну а как насчет Писсарро?» Молчание Мирбо директор понял превратно. «Неужели он тоже умер? Ну хорошо, назовите в таком случае кого хотите. Мне безразлично, кто это будет, если только вы пообещаете не называть больше Сезанна».

9 января 1903 года Поль почувствовал надежду. «Я начинаю видеть землю обетованную», — писал он Воллару. «Ждет ли меня участь великого вождя евреев, или мне все же удастся в нее проникнуть… Неужели искусство и вправду жречество, требующее чистых душ, отдавшихся ему целиком». Далее Поль высказывает сожаление из-за того, что их с Волларом разделяет большое расстояние, «я бы не раз обратился к Вам, чтобы немного поднять свой дух». «Я живу один, эти… эти… неописуемы, это каста интеллектуалов и какой закваски, боже мой!» Прозвища «этих» Воллар счел невозможным помещать печатно.

В марте состоялась распродажа коллекции Золя, в которой было около десятка ранних работ Сезанна. Они стали уже оцениваться выше, чем картины Моне или Писсарро, — от 600 до 4200 франков при 2805 франках за Моне и 900 за Писсарро. За академика Деба-Понсана («Истина, исходящая из источника») дали всего 350 франков.

Девятого марта журналист Анри Рошфор разразился злобной статьей «Любовь к уродливому», в которой поносил и Золя и Сезанна. Он писал, что «молодая Франция», «выступая против Золя, против прилизанных интеллектуалов и снобов

дрейфусизма… предпочитает не выставлять себя на шутки, которые они, эти евреи и прочие жидовствующие, эти до мозга костей вольнодумцы, не удержатся выкинуть на этой демонстрации «хлама»…».

Рошфор называл Сезанна ультраимпрессионистом и хохмил, что даже наиболее эксцентричные представители этой школы, вроде Моне или Писсарро, покажутся «просто академиками, почти членами Института на фоне этого Сезанна». Толпа особенно была распотешена портретом мужчины, в котором «щеки были вылеплены словно мастерком каменщика и заставляли предположить, будто у него экзема». Забавно, что Рошфор заклеймил Сезанна как простое отражение дрейфусара Золя. «Мы часто говорили, что дрейфусары существовали еще задолго до дела Дрейфуса. Все слабые мозги, все искореженные души, косоглазые и увечные были уже готовы к пришествию мессии, к государственной измене. Когда мы наблюдаем природу в интерпретации Золя и всех этих вульгарных мазилок, не приходится удивляться, что патриотизм и честь оказываются в обличье офицера, протягивающего врагу секретные планы родины».

На самом деле, если вдуматься глубже (что мы и пытались время от времени делать), существуют глубинные связи между искусством Золя и Сезанна. Но, разумеется, Рошфор видел отнюдь не то, что было в действительности. В очередной раз в его опусе передовое искусство было заклеймлено как революционная политика.

Обитатели Экса были обрадованы статьей, которая подтвердила их давний приговор Полю как нечестивому бездельнику, проживающему родительские денежки. Гаске писал, что около трехсот экземпляров было подброшено под дверь тех, кто подозревался в маломальской симпатии к Сезанну. Далее он писал об анонимных письмах с угрозами. Сам Поль писал сыну: «Незачем мне ее посылать, каждый день я нахожу экземпляры этой статьи, подброшенными у моей двери, не считая номеров, которые мне посылают по почте». Наверно, он едва отваживался выходить из дома.

Верный Жеффруа продолжал защищать его. В томе «Художественной жизни», опубликованном в том же году, он писал: «Если над ним уже не все глумятся, как раньше, то многие, не удосуживающиеся сделать попытки проникновения в его декоративное чувство, многообразие формы, яркость цвета, которые сближают этого художника из Экса с венецианцами, взирают на него с удивлением, не догадываясь, что он обладает своим собственным новым стилем, своей особой

значительностью».

Двадцать пятого сентября Поль поздравил Оранша с рождением сына. Его собственный сын находился в то время в Фонтенбло. «Я упорно работаю, — писал Поль, — и, если солнце Аустерлица в живописи заблестит надо мной, мы вместе придем пожать Вам руку».

Солари остался теперь единственным другом Сезанна. Они нередко обедали вместе дома у Сезанна или в харчевне у мамаши Берн в Толоне. Однажды из дома Сезанна под вечер стали раздаваться громкие яростные крики. Перепуганные соседи побежали за мадам Бремон. Она успокоила их: это всего лишь два пожилых человека спорят об искусстве. На Поля теперь нередко находили приступы бахвальства. «Во Франции есть более тысячи разных политиканов, но Сезанн рождается единожды в два столетия».

Часто Поль возвращался с работы чрезвычайно уставшим, после быстрого обеда он укладывался в постель, но с рассветом был уже на ногах.

Мари осуществляла за ним строгий надзор. Недовольная щедростью Поля, она велела мадам Бремон выдавать ему не больше пятидесяти сантимов, когда он шел в церковь на службу. Это, несомненно, она ответственна за то, что однажды, когда Сезанна не было дома, экономка спалила все этюды «Купальщиц». Встретившаяся женщина, продававшая на базаре вино, спросила ее: «Как поживает мсье?» — «Да не слишком хорошо». — «Занимается ли он живописью?» — «Да, такой ужас, я как раз сожгла целую кипу обнаженных женщин. Я не могла их больше хранить из-за соображения безопасности всего семейства. Что бы сказали люди!» — «Да, но некоторые из них могли быть и неплохи». — «Что вы, они совершенно ужасны».

В том же 1903 году Сезанн выставил семь полотен на венском «Сецессионе», а несколько позже три другие картины были показаны в Берлине. Австрийский критик высказывал сожаление по поводу растущего числа парижских собирателей картин Сезанна, «которые называют его самым великим из всех живущих художников и воздают божеские почести».

В ноябре умер Писсарро, а вскоре после этого на Маркизских островах скончался Гоген.

Глава 5
Конец
(1903–1906)



На Поле отражалось разрушительное действие его диабета: глаза его опухли и покраснели, лицо стало одутловатым, а нос — сизым. Ясно, что после всех его тревог 1885–1886 годов издавна преследовавший Поля страх смерти обрел новую силу и если бы не диабет, то еще какая-нибудь напасть преследовала бы и доконала его. При всех страхах он не придерживался сколько-нибудь строгого режима, хотя известно, что он отказывался от обильных блюд, предлагавшихся гостям. 25 января 1904 года он сказал Ораншу, что давно не видел Гаске. Относительно искусства он заметил: «Я думаю, с каждым днем я подхожу все ближе к сути, хотя все это довольно болезненно. Если глубокое изучение натуры — а это, конечно, у меня есть — необходимая основа для любых концепций искусства, на которых основано великолепие и величие всей будущей работы, то знание средств выражения наших чувств не менее важно. А оно может быть основано только лишь на длительном опыте». 29-го, изнуренный дневными усилиями, он оставил ясный вечер, как он выразился, для писания писем.

В его жизнь вошло несколько новых друзей. Наиболее важным из них был Эмиль Бернар, который хотел встретиться с ним со времен Танги, то есть еще с тех пор, когда он был студентом-художником. В феврале он вместе с женой и двумя детьми высадился в Марселе, возвращаясь из Египта, и решил завернуть в Экс. Около дома Бернар увидел старого господина в нахлобученной фуражке, который нес охотничью сумку. Бернар представился, и Поль повторил предложение, которое он делал еще в 1890 году. «Я как раз иду писать мотив. Пойдемте вместе». Польщенный этим сердечным приемом, Бернар остановился в

Эксе на целый месяц и встречался с Сезанном почти каждый день. Придя к Бернару домой, Поль увидел натюрморт. «Да вы настоящий художник!» Так как освещение там было недостаточным, Сезанн предложил Бернару нижние комнаты в Лов. Бернар работал в них и ходил с Полем на мотивы, где мог наблюдать за работой старого художника. Поль удивил его, сказав, что использует в работе фотографии. Однажды Бернара позвали в спальню Сезанна, чтобы посмотреть лежавший там том с репродукциями Остаде; над кроватью в алькове он заметил распятие (возможно, помещенное там Мари) и акварель Делакруа «Цветы», повернутую изображением к стенке, чтобы предохранить ее от выгорания на солнце.

Бернар любил рассуждать об искусстве и часто спрашивал мэтра: «На чем основан ваш метод перспективы? Что вы подразумеваете под натурой? Достаточно ли совершенны наши чувства, чтобы замечать то, что Вы называете природой?» Вопросы раздражали Поля. «Поверьте, все это не лучше слова Камбронна», — говорил он. (Эвфемизм «слово Камбронна» — это, конечно, результат деликатного редактирования Бернаром фекальной лексики Поля. Он говорил просто «дерьмо».) «Все эти шутки оставьте для рассуждения университетским профессорам… Будьте художником, а не писателем или философом». Когда Бернар возражал, Поль отвечал ворчливо: «Вы разве не знаете, что я считаю все теории идиотскими» — и отходил, бормоча: «Правда заключена в натуре, и я докажу это». Его письма сбивали Бернара с толку. Применительно к Ван Гогу он смог выработать конкретные основы эстетической теории, но Сезанн ставил в тупик и не поддавался описанию. Бернар начал сомневаться, имеет ли он вообще какие-нибудь ясные идеи относительно того, над чем работает, и работал ли он вообще сознательно. Он записывал некоторые из замечаний Поля: «Нам нужно снова стать классиками через природу при помощи ощущения. Нужно рисовать в процессе живописи. Чем больше уравновешены цвета, тем больше точен рисунок. Когда цвет достигнет своего полного богатства, форма станет завершенной. Секрет рисунка и моделирования заключен в контрастах и взаимосвязи тонов.

Работайте, не обращая внимания ни на кого, и тогда достигнете мастерства. Вот в чем должна быть цель художника. А все остальное просто дерьмо.

Начинайте с легких и почти нейтральных тонов. Затем наращивайте градации, все больше и больше усиливайте цвет».

Первое предложение является примером того, как часто, цитируя Сезанна своими словами, рассказчики приписывали ему свои собственные идеи. Возможно, между ними был просто обмен

мнениями типа следующего. Бернар настаивал на необходимости возврата к классической основе, и Поль в конце концов в раздражении сказал: «Ну хорошо, если мы уж должны вернуться к классицизму, то пусть это будет через ощущения, ибо вот где ключи зарыты».

Бернар начал свой путь в понт-авенской группе, сформировавшейся вокруг Гогена, и разделял их общую любовь к декоративной очищенности, наивности, иератической чистоте линии. Затем в 1895 году он обратился к разновидности мистической неоплатонической эстетики. В стихотворении, написанном в Египте, перед приездом в Экс он писал:

> «Коричневый, оливковый иль черный
> взять для картины? Это все равно,
> Пуссен, или Лебрен, или Карраччи?
> Не важно, каждый должен быть нам люб.
> Нам следует давно уж научиться
> любить любую сильную работу».

Таким образом, Пуссен и академическая традиция были для Бернара одинаковы. Перед приездом в Экс в 1904 году он путешествовал по Испании и Италии, проведя много времени в Венеции, его работы в чем-то производили впечатление набросков венецианцев. Но уже в 1880-е годы он обратил внимание на Пуссена, что явилось его реакцией на методы импрессионистов. Ван Гог заметил в сентябре 1886 года: «Вокруг много говорят о Пуссене. Бракмон тоже говорит о нем. Французы считают Пуссена самым великим художником из всех старых мастеров». В 1890-е годы была другая реакция, отрицавшая символизм и декаданс, ее сторонники жаждали вернуться к греко-римскому порядку. Так, Л. Анкетен, который начинал в кругу Сёра, обратился впоследствии к Домье и Курбе и пришел около 1896 года к Микеланджело и Рубенсу. Свои предыдущие картины он закопал в саду. Хотя мы не можем свести этот поворот к усилению политической реакции, происходившей тогда, но ясно, что между этими двумя явлениями была тесная связь. Новое благовествование классического порядка было крепко связано с попытками католического возрождения, с призывами к «полному национализму», которые разделял Гаске, и роялистской политикой. Существовало сознательное отрицание радикализма и анархизма, которые ассоциировались с движениями импрессионизма и символизма. Не все художники были увлечены новой волной, например Вюйар, Боннар, Лотрек и Матисс отвергли его. Но среди окружавших Сезанна поэтов и художников большинство были приверженцами реакционного

неоклассицизма.

Дени, классицист в духе Энгра, был одним из тех, кто связывал Поля с Пуссеном. Он называл его в высказывании об Осеннем Салоне 1905 года «Пуссеном натюрморта и зеленых пейзажей». Двумя годами позже он определил Сезанна «Пуссеном импрессионизма». Уже в 1898 году Дени связал с Пуссеном поэтов дисциплины и порядка в «Католическом обозревателе». В 1897 году Пуссен появился в его дневнике, а в следующем, 1898 году он открыл искусство Ренессанса в Риме. Его друг А. Жид был его гидом, он тогда только что опубликовал свое первое эссе о классицизме, вслед за которым последовала большая статья об учениках и последователях Энгра, которые превозносили Рафаэля и Пуссена. Бернар и другие заимствовали у него сравнение Поля с Пуссеном. Бернар ничего не упоминал о Пуссене в своем первом очерке о поездке к Сезанну (а только эту публикацию Поль и видел). Там также не было никаких атак на импрессионизм. Напротив. Сезанн называл Курбе, Мане, Моне лучшими художниками и добавлял: «А Писсарро был близок к природе». Но в 1907 году, после смерти Поля, Бернар вставил фразу: «Представьте Пуссена, полностью переделанного на натуре. Вот такой классицизм я и имею в виду», — и вложил ее в уста Полю. Самое большее, что Поль мог сказать, это что-то типа: «Если вопрос заключается в том, чтобы вернуться к Пуссену и тому подобному, тогда пусть это будет Пуссен, заново воссозданный от земли». Сам он, конечно, в своей системе Пуссена вовсе не рассматривал, тот программный тон, который звучит в передаче Бернара, был ему совершенно чужд.

Понять это очень важно, так как формулировка Бернара соответствовала вкусам того времени и внесла большую путаницу в осознание истинных целей Поля. Сам Бернар был религиозно настроенным дуалистом; его стихотворения описывают мир как арену яростного конфликта между сильнейшей чувственностью и мистицизмом. В основе своей позиция Бернара была противоположна главной идее Поля — искусство как воссоздание природы посредством ощущения. В конце концов Бернар осознал это обстоятельство. В 1926 году он полностью отказался от идеи «стать классиком par la natura», которая в 1904 году представлялась ему «наиболее здоровым и совсем непонятым подходом». Соответственно он объявил взгляды Поля антиклассическими, «уводящими живопись обратно в рабство внешнего облика», что для Бернара означало возврат к академизму.

Но тем временем неверное толкование было сделано. Тезис о Пуссене обеспечивал легкий путь к искажению истинной природы

искусства Поля и одновременно к тому, чтобы сделать его приемлемым для того климата художественной критики, к которому сам Поль всегда чувствовал враждебность. Гаске написал поэму о Пуссене (опубликованную в 1903 году), а также о Декарте. Он выводил Поля защитником нового порядка в цитированном выше отрывке о «Купальщицах» — «Рассуждение о методе в действии». Своего Поля он заставил декларировать: «Я бы хотел, как в «Триумфе Флоры», сочетать очертания женских фигур с округлостями холмов» и, «как то делал Пуссен, наделить рассудком траву и пустить слезу в небеса». Воллар также повторял выражения Бернара, вкладывая их в уста Сезанна. Ларгье касался этой темы: «Даже спустя более чем двадцать лет мне доставляло удовольствие вспоминать, как он (Сезанн. — *Пер.)* произносил, не разжимая губ: «Вернуть Пуссена к жизни через природу…» Он даже описал это в стихах:

«Желание вернуть Пуссена к жизни
Не вызовет, конечно, возражений.
Есть только свет и тень и колорит,
А линия с рисунком суть абстрактны».

Около 1914 года Л. Верт доверительно сообщал: «Сезанн советовал молодым художникам рисовать их печные трубы. Он говорил им обычно, кроме того: «Необходимо воссоздать Пуссена в соответствии с природой». Т. Дюре писал в 1906 году, что Поль хорошо знал старых мастеров благодаря Лувру, в 1914-м он добавлял: «Пуссена в особенности». (Похоже на то, что и в самом деле Поль как-то сказал Ф. Журдену, что советовал одному молодому художнику рисовать его печку. В этом он вспоминал свой собственный ранний набросок печки в мастерской, сюжет этот также писали Делакруа и Коро.)

Все сказанное выше я веду не к тому, чтобы заявить, что Поль не восхищался Пуссеном. В мастерской у него висела репродукция картины «И я был в Аркадии». Но показательно, что он сделал только три копии с Пуссена против пятидесяти шести с Пюже, двадцати семи с Рубенса, двадцати шести с Микеланджело. Из его собственных высказываний и записей ясно, что художниками, кого он более всех других почитал, были Рубенс и Тинторетто. Из Пуссена Сезанн скопировал фигуры пастушки и коленопреклоненного пастуха из «И я был в Аркадии» и путто (из «Концерта»). Они относятся к 1890–1895 годам и представляют собой небольшие наброски отдельных взаимосвязанных фрагментов, а не целостные композиции. Ривьер и Шнерб, которые посещали Поля в 1905 году, сделали соответствующие заметки. Они подчеркивали восхищение Поля Моне и Курбе за их

чувствительность к свету и цвету и за их свободную, уверенную манеру исполнения. Относительно старых мастеров они же передавали, что Веронезе был среди тех, о которых он думал больше всего в конце жизни. Также говорят, что «он любил Пуссена, в котором разум дополнял способности».

Вернемся к Бернару в момент его пребывания в Эксе в 1904 году. Он постоянно наблюдал Поля за его работой над огромными «Купальщицами», где «все было в хаотичном состоянии». Бернар видел Поля на пейзажах в Шато Нуар и пишущим натюрморты в мастерской. Он был ошеломлен, видя, как неистово и постоянно трудится Сезанн. Натюрморт с тремя черепами менял свой колорит и композицию почти каждый день. Работая на первом этаже, Бернар постоянно слышал, как Поль расхаживал наверху в мастерской. Часто он видел Сезанна спускавшимся в сад посидеть в глубоком раздумье и снова спешащим наверх. Однажды Поль увидел Бернара за работой над натюрмортом, нашел ошибку и захотел тут же исправить, но, когда Бернар протянул ему свою палитру, он закричал: «А где у вас неаполитанская желтая, где ваша персиковая черная? Куда вы засунули натуральную сиену, кобальт и жженый лак? Вы не можете писать без этих красок». Бернар так описывает палитру Поля того времени: «Синий кобальт, ультрамарин, прусская синяя, изумрудная зеленая, «ноль веронез», зеленая земля, киноварь, охра красная, жженая сиена, краплак, кармин, жженый лак, блестящая желтая, неаполитанская желтая, желтый хром, желтая охра, натуральная сиена, серебряные белила, персиковая черная».

Когда Сезанн не занимался живописью и не беспокоился о своей работе, он был добродушен и даже часто весел. Он обедал с Бернарами в их квартире на Театральной улице, играл с детьми и называл себя Отцом Горио. Но вскоре он обычно вспоминал о работе и делался молчалив, детей отправляли спать. Во время обедов он часто разглядывал пристально фрукты, блюда и сосуды или принимался изучать игру светотени на лицах его хозяев.

Однажды утром он пригласил Бернаров прогуляться к холмам в окрестностях Шато Нуар и удивил их своей ловкостью и проворством. Все время, даже слегка задыхаясь, он болтал. «Роза Бонёр, вот чертовка! — говорил он, карабкаясь по камням. — Она знала, как посвятить себя живописи без остатка». По дороге он рассуждал о своих любимых поэтах и прочел «Падаль» (Воллар, несомненно, заимствовал эту деталь у Бернара). Он вспоминал с благодарностью дни, проведенные в Овере с «простым и великим Писсарро», который научил его видеть цвет. «Он был для меня словно отец». В следующий момент он уже потрясал палкой,

обрушиваясь на дорожных инженеров, этих маньяков, которые при помощи прямых линий все делают уродливым. Но он был уже слишком болен, чтобы сильно злиться. «Не будем больше говорить об этом. Я слишком устал и так возбужден. Я должен сохранять благоразумие, сидеть дома и ничем не отвлекаться от работы».

Однажды Бернар и Поль, идя домой с мотива, решили сократить дорогу и пошли по крутому и скользкому склону. Поль, который шел впереди, оступился и чуть не упал, Бернар схватил его за руку, чтобы поддержать. Неожиданно Сезанн впал в бешеную ярость, стал браниться и отталкивать Бернара, затем торопливо побежал вперед, время от времени бросая опасливые взгляды через плечо. Бернар пошел за ним в мастерскую и попытался объясниться, но Поль, «глаза которого чуть не вылезали из орбит от ярости», не пожелал слушать. «Я никому не позволю касаться меня. Никто не сможет достать меня своей граблей», — кричал он.

Удрученный Бернар ушел к себе. В тот же вечер, когда он собирался лечь спать, к нему постучали. Это был Сезанн, он зашел справиться, прошло ли у Бернара ухо, которое болело уже несколько дней. Он был очень приветлив и, казалось, полностью забыл то, что произошло несколько часов назад. На следующий день Бернар рассказал об этой истории мадам Бремон, которая уверила его, что в этом нет ничего страшного и что Поль весь вечер расхваливал Бернара. Ей самой приказано обходить хозяина подальше, чтобы даже не задеть стула краешком юбки во время подачи обеда. Потом Сезанн сам объяснил Бернару, что в детстве его на школьной лестнице ударили по заду, о чем мы уже упоминали.

Несмотря на недостаточное взаимопонимание во взглядах на искусство, письма Сезанна к Бернару являются наиболее важным источником его воззрений. Сохранилось шесть писем, в первых двух он просит «поцеловать детей от имени папаши Горио».

(15 апреля 1904 года). (…) «Разрешите мне повторить то, что я уже говорил Вам здесь: трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса — и все в перспективном сокращении, то есть каждая сторона предмета, плана должна быть направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, дают глубину. А поскольку в природе мы, люди, воспринимаем больше глубину, чем поверхность, то необходимо вводить колебания света, передаваемые красными и желтыми тонами, достаточное количество голубых, чтобы дать почувствовать воздух.

Позвольте Вам сказать, что я еще раз посмотрел Ваш этюд, который Вы писали на первом этаже моей мастерской. Он неплох,

по-моему, Вам нужно продолжать идти по этому пути, у Вас есть понимание, что нужно делать, и Вы скоро обгоните всех Ван Гогов и Гогенов.

Поблагодарите мадам Бернар за добрую память о нижеподписавшемся, детям — поцелуй от папаши Горио и поклон всей Вашей семье».

(12 мая 1904 года). «Я Вам уже говорил, что талант Редона мне очень симпатичен и я всем сердцем с ним в его восхищении Делакруа. Я не знаю, позволит ли мне мое здоровье осуществить мою мечту и написать апофеоз Делакруа.

Я работаю очень медленно, природа представляется мне очень сложной, и нужно непрерывно совершенствоваться. Надо уметь видеть натуру и верно чувствовать, и еще надо изъясняться с благородством и силой.

Вкус — лучший судья. Он встречается редко. Искусство обращается только к очень ограниченному кругу людей. Художник должен пренебречь суждением, если оно не основано на разумном наблюдении характерного. Он должен опасаться литературного духа, под влиянием которого можно уклониться от единственно верного пути — конкретного изучения природы — и заблудиться среди отвлеченных теорий. Лувр — это хороший справочник, но он должен быть только посредником. Реальная и труднейшая задача — это изучение разнообразия природы».

В своем замечании относительно цилиндра, шара и конуса Поль в нималой степени не выступает защитником абстракционизма. Он пытается довольно неловко объяснить, как он воспринимает структуру предметов в пространстве и глубину пространства в цвете. Что касается «Апофеоза Делакруа», то он сделал несколько набросков, один можно видеть на фотографии 1894 года. На обороте акварели на эту же тему Бернар обнаружил шесть стихотворных строк, написанных Полем:

«Упругой наготой и свежестью блистая,
Средь луга женщина простерлась молодая;
Змеино-гибкий стан, округлый, крепкий зад, —
Она раскинулась изысканно и смело,
И щедрые лучи светила золотят
Роскошной белизной сверкающее тело».

(Перевод В. Левика)

Последнее слово стихотворения «viande». Мы помним о каннибалистском видении Уголино с черепом, поедаемым за экономным семейным столом. Можно вспомнить и о том, как Золя в «Чреве Парижа» виртуозно и поэтически описывает в

длинном пассаже цветы и фрукты, продававшиеся на рынке, в эротических терминах, с эпитетами женственности — с комментарием Клода: «Я с отвращением думаю, что все эти паскудные буржуа собираются пожрать все это». Для Поля яблоки, апельсины, персики, как мы видели, были под определенным углом зрения любовными плодами, будучи символом изгибов и округлостей женщины и вызывая ее образ.

Бернар работал над статьей о Поле для «Оксидан». Поль писал ему:

(26 мая 1904 года). «Я вполне согласен с мыслями, которые Вы хотите изложить в Вашей ближайшей статье в «Оксидан». Но я все время возвращаюсь к тому же самому: художник должен всецело посвятить себя изучению природы и стараться создавать картины, которые были бы наставлением. Разговоры об искусстве почти бесполезны.

Работа, благодаря которой делаешь успехи в своем ремесле, достаточное вознаграждение за то, что тебя не понимают глупцы.

Литератор изъясняется при помощи абстракций, тогда как художник посредством рисунка и цвета наглядно передает свои ощущения, свое восприятие. Художник должен быть как можно искреннее и добросовестнее, как можно смиреннее перед природой. Но надо до какой-то степени властвовать над своей моделью, а главное, владеть своими средствами выражения. Проникнуться тем, что у тебя перед глазами, и упорно стараться изъясняться как можно логичнее».

(27 июня 1904 года). «Погода прекрасная, и я пользуюсь, чтобы работать. Надо было бы сделать десять хороших этюдов и продать их подороже, раз любители ими спекулируют. (…)

Говорят, что несколько дней назад Воллар устроил вечеринку с танцами и пирушку. Как будто присутствовала вся молодая школа — Морис Дени, Вюйар и т. д. Поль встретился там с Жоашимом Гаске. Я думаю, что лучше всего много работать. Вы молоды, реализуйте и продавайте.

Помните ли Вы прекрасную пастель Шардена с очками и козырьком в виде навеса над глазами? Этот Шарден — хитрец. Заметили ли Вы, что, когда он положил на носу легкую поперечную грань, соотношение вал еров стало яснее? Проверьте и напишите мне, не ошибся ли я».

Он слышал, что Ортанс и Поль сняли дачу в Фонтенбло на пару месяцев. Заканчивает он письмо сообщением, что из-за страшной жары еду ему приносят в загородную мастерскую.

В письме от 26 мая он утверждает свою веру в диалектическое взаимодействие художника и природы. То, что художник ищет и находит в природе, должно быть тщательно

взвешено. Будучи хозяином своего метода, он должен быть также хозяином натуры (модели) и, следовательно, в определенном смысле преображать ее. Но что именно происходит в момент взаимодействия, он не может объяснить. Он знает, что получается, если заниматься этим делом, но описать это не находит слов. Отсюда раздражение Сезанна по поводу теоретизирования и литераторских разговоров.

Непонимание этого пункта привело к искажению его искусства символистами и неоклассицистами (часто это были одни и те же люди). Дени вещает нам, как Сезанн предвосхитил символистскую эстетику, поместив на место «воспроизведения» «представление», но на самом деле Сезанн не делал ничего подобного. То, что символисты подразумевали под «reproduire» («воспроизведение»), было нечто совершенно отличное от того, что он имел в виду, говоря о «realiser» («реализовывать»). В первом случае существует разрыв между наблюдателем и объектом наблюдения, во втором (сезанновском) — есть динамическое единство. В первом случае художник опирается на какие-то образцы или распределяет материал в соответствии с заранее обдуманным способом, чтобы достичь некоего эффекта или выражения, которое существует, скорее, в его сознании, а не в природе. Во втором случае существует слияние процессов наблюдения и воспроизведения с процессами, происходящими в природе. То, что изображается, вовсе не является при глубоком рассмотрении вещью — это процесс. И художник и природа динамически переплетены.

Ощущение Сезанном двойственного аспекта занятий живописью и его невозможность объяснить, как они дополняют друг друга, видны из его замечаний Франсису Журдену, молодому живописцу, посетившему его в последние годы. Перед «Купальщицами» он заявил, что «живопись заключена здесь», постучав себе в бровь, а затем сказал, что его целью всегда было выразить расстояние между глазом и объектом и истинный успех может быть основан только лишь на природе.

Двадцать пятого июля он благодарил Бернара за его статью.

«Мне остается только благодарить Вас за все, что Вы написали обо мне. Я сожалею, что мы не можем быть вместе, потому что я хочу доказать свою правоту не теоретически, но на натуре. Энгр, несмотря на свой стиль (экс-кое произношение) и несмотря на своих почитателей, на самом деле совсем не большой художник. Самые великие, Вы их знаете лучше меня, это венецианцы и испанцы.

Чтобы совершенствоваться в исполнении, нет ничего лучше, чем природа, глаз воспитывается на ней. Смотря и работая, он

становится сосредоточеннее. Я хочу сказать, что в апельсине, яблоке, шаре, голове всегда есть самая выпуклая точка, и, несмотря на сильнейшие воздействия тени, и света, и красочных ощущений, эта точка ближе всего к нашему глазу; края предметов уходят к точке схода, расположенной на нашем горизонте. Даже с маленьким темпераментом можно быть настоящим живописцем, и можно писать хорошо, не будучи специально колористом и не очень хорошо понимая гармонию. Достаточно иметь художественное чувство, и вот это-то чувство является пугалом для всех буржуа. Институты, стипендии, отличия придуманы только для глупцов, шутов и пройдох. Бросьте критику, занимайтесь живописью. Спасение — в ней.

Сердечно жму Вам руку, Ваш старый товарищ Поль Сезанн».

Двадцать седьмого июля он писал в длинном последнем письме Гаске о своих приготовлениях к визиту к поэту. «Стряхнув свою апатию и неподвижность, я выберусь из своей раковины и сделаю все возможное, чтобы последовать Вашим приглашениям…» Похоже, что он выбрался и, видимо, не обошлось без размолвки. Поль, когда его вынуждали ходить в гости, никогда не был особенно дружелюбным, очевидно, что все предубеждения, которые он питал по отношению к Жо, при этом выплыли наружу. Гаске ничего не пишет по поводу этого столкновения, но с этого времени разрыв определенно существовал.

Двадцать четвертого сентября Сезанн пригласил Солари на воскресный завтрак, он в то время позировал скульптору, который лепил его бюст в натуральную величину. 11 октября он вежливо ответил на уважительное письмо торговца картинами Бернхейма-Жён. Вскоре после этого он отправился в Париж. В Осеннем Салоне он показывал несколько полотен. Жюль Ренар заметил в своем «Дневнике» от 21 октября: «Сезанн варвар. Следует скорее восхищаться множеством известных мазил, чем этим мастеровым цвета». Затем Ренар описывает свой вариант легенды о Сезанне. «Прекрасная жизнь Сезанна вся прошла в деревне на юге. Он даже не явился на свою собственную выставку. Он любит, когда его превозносят. Это как раз то, чего хотят многие из старых художников, которые после замечательной жизни замечают наконец, когда смерть близка, что торговцы картинами наживаются на их работах». Салон был открыт с 15 октября по 15 ноября; на работы Сезанна было много нападок. «Фальшиво, вульгарно, безумно» («Универ»); «сделано словно дикарем» («Монд Иллюстре»); «о Сезанн, благословенны нищие духом, ибо их есть царствие искусства» («Ревю Блё»). «Пти Паризьен» полагает, что его работы были похожи на кляксы

небрежного школьника. Один из критиков, Жан Паскаль, в своем памфлете объявил, что Сезанн обязан репутацией Эмилю Золя.

Возможно, по приезде в Париж Поль опасался встретить старых друзей, с которыми когда-то разошелся. Он остановился на улице Дюпер, 16, недалеко от площади Пигаль. К нему сразу стали заходить люди, поэтому он вскоре отправился в Фонтенбло.

Девятого декабря, вернувшись в Экс, Поль писал Камуэну, который был тогда в Марселе, и приглашал его приехать в любое время. «…Вы всегда застанете меня за работой. Если захотите, мы вместе отправимся на мотив… Я ем в 11 часов и после этого отправляюсь на мотив, если только не идет дождь. Мои вещи сложены в 20 минутах ходьбы отсюда. Понимание натуры и реализации иногда не сразу даются художнику — кого бы из мастеров Вы ни предпочитали, он должен быть для Вас только примером, иначе Вы будете всего лишь подражателем. Если Вы чувствуете природу и имеете способности, — а они у Вас есть, — Вам удастся стать самостоятельным; советы и метод работы другого не должны влиять на Вашу манеру чувствовать. Если иногда Вы и подвергаетесь влиянию более опытного мастера, поверьте, если только у Вас есть собственное чувство, оно в конце концов одержит верх и завоюет себе место. Хороший метод построения — вот чему Вам надо выучиться. Рисунок — это только очертания того, что Вы видите. Микеланджело строит, а Рафаэль, каким бы он ни был великим художником, всегда зависит от модели. Когда он начинает рассуждать, он оказывается ниже своего великого соперника».

Двадцать третьего декабря Поль отвечал на письмо Бернара, посланное последним из Неаполя.

«…Я восхищаюсь, как и Вы, самым доблестным из венецианцев, мы поклоняемся Тинторетто. Ваша потребность найти моральную и духовную поддержку в творениях, которые не могут быть превзойдены, не позволяет нам успокоиться, заставляет Вас все время искать в этих творениях средства выражения, и Вы, несомненно, попытаетесь этими средствами передать природу. И когда, работая с натуры, Вы овладеете этими средствами, окажется, что Вы вновь обрели те приемы, которые употребляли великие венецианцы.

Итак — а я считаю, что это бесспорно, — мы воспринимаем зрительные ощущения нашими органами чувств и распределяем планы цветовых ощущений по свету на полутона и четверть тона. (В этом случае свет не существует для живописца.) Если идти от черного к белому, принимая первую из этих абстракций за отправную точку для глаза и ума, мы обязательно собьемся, не будем владеть работой и владеть собой. В этот период (я

поневоле повторяюсь) мы обращаемся к великолепным произведениям, сохранившимся от прежних веков, и находим в них успокоение и поддержку. Так пловцу оказывает помощь брошенная ему доска».

Письмо трудно понять однозначно. Похоже, что Сезанн говорит, что проблема заключается не в трактовке света, будь то в импрессионистической или академической манере, но в том, чтобы уловить все градации цвета в их тончайших переходах. Для этого художнику следует ясно очерчивать разные планы, которые обеспечат и глубину, и форму, исходящие от его «цветовых ощущений». Истинность этих ощущений зависит от того, насколько аналитически точно глаз и кисть способны различать оттенки. То, что считает Сезанн, противоречит направленности импрессионистов главным образом на рефлексы света.

В том же 1904 году (без даты) Сезанн написал благодарственное письмо Жану Ройеру за присылку «Эвристических стихотворений». «К несчастью, мой пожилой возраст затрудняет мне понимание формул нового искусства».

В то же время Поль отправил девять работ в Брюссель; также он писал Жеффруа о желании участвовать в сборе средств для роденовского «Мыслителя». Говорят, что он решил поступить так, потому что прослышал, что Жеффруа и Роден заявляли, будто все подписавшиеся были дрейфусарами.

Уже около десяти лет Поль работал над «Большими купальщицами». Мог ли он когда-нибудь закончить картину? Он никогда сам не считал ее завершенной; несмотря на множество положительных сторон, все его попытки означали для него самого лишь поражение. Он мечтал создать такую композицию, чтобы достичь в ней той степени «реализации», которая была в лучших полотнах Рубенса. Но он хотел другого «осуществления» — в рамках его новой системы видения цвета с новой трактовкой объема и формы, плоскостности и глубины. Достичь желаемого мешала ему увеличивавшаяся слабость, а также убеждение в том, что его система требовала для каждого вершка цветовых оттенков соотнесения со всей поверхностью полотна. Уверенность в этом требовала и тщательного исполнения всех мелких деталей и непрестанного контроля над гармонией целого. Если смотреть на «Больших купальщиц» в Лондонской Национальной галерее достаточно долго и достаточно тщательно, можно достичь такой же погруженности, как у Сезанна, и внезапно ощутить то самое единство глубины и плоскостности, о котором он мечтал. Однако композиции поздних версий несколько схематичны и жестковаты по сравнению с живыми ритмами более ранних небольших вариантов этой темы.

Все увеличивавшееся число посетителей, которых он привлекал, Сезанну было трудно принимать с его испорченным здоровьем. 10 января он писал Луи Ораншу: «Я по-прежнему работаю, не заботясь о критике и критиках, так и должен поступать настоящий художник. Работа докажет мою правоту». 17 января Поль высказал, что он желает всем любителям искусства «достигнуть успешного выражения чувств, которые все мы испытываем в общении с прекрасной природой — мужчинами, женщинами, натюрмортом, и найти при этом наилучший способ. 23-го Сезанн поблагодарил Роже-Маркса за его две статьи в «Газетт де Боз Ар» об Осеннем Салоне, где был даже воспроизведен один из его пейзажей. «Мой возраст и здоровье не дадут мне осуществить мечту, к которой я стремился всю жизнь. Но я всегда буду благодарен тем умным любителям искусства, которые, невзирая на мои колебания, поняли, чего я пытался добиться, дабы обновить мое искусство. Я считаю, что не заменяешь (своим искусством) прошлое, а только прибавляешь ему новое звено. Обладая темпераментом живописца и идеалом искусства, то есть концепцией природы, нужно еще владеть средствами выражения, чтобы быть понятым обычной публикой и занять соответствующее место в истории искусства». Примечательно, что здесь в конце жизни он выражает мечту дойти до обычной публики. Несомненно, что эта перемена в нем свидетельствовала о том, что в течение долгого времени он все расширял свой круг и надеялся, что этот процесс будет быстро продолжаться. Он больше не утешал себя замечаниями о том, что изящные искусства привлекательны только для меньшинства.

Бернар снова посетил Экс в марте. За завтраком Поль бросал выразительные взгляды на своего сына и повторял: «Сын, в тебе есть гениальность».

В том году к Сезанну приехал Эрман Поль, карикатурист, который хотел заниматься живописью, со своей будущей женой Полиной Менар-Дориан, бывшей в прошлом замужем за внуком Гюго — членом республиканской аристократии. Сезанну понравилась голова Эрмана, и он попросил его позировать. Несмотря на то, что сеансы были довольно пугающими, гость хотел использовать случай, чтобы понаблюдать за мэтром самому. Как только Поль выходил из мастерской, он начинал рисовать по памяти; эти рисунки он позже использовал для большого полотна, на котором изобразил Сезанна в шлепанцах, стоящим перед моделью. Поль же в свою очередь использовал сеансы, чтобы расспрашивать Эрмана Поля о Мирбо, с которым, по его словам, сам он был не знаком. Ему хотелось узнать, большим ли влиянием обладает писатель. Отказ во вручении

голубой ленточки все еще терзал Сезанна, и он, видимо, полагал, что Мирбо не использовал полностью своего влияния. О Гаске Поль отзывался с пренебрежением: «Рифмоплет, который возомнил себя Гюго», что сильно противоречило его же более ранним отзывам. Когда Полина, выказывая интерес к работам Поля, спросила о цене его картин, он вдруг сделался подозрительным и грубо ответил: «Я не вижу причин делать вам подарки». Ныне, когда его работы продавались, он поступал совсем не так, как в былые дни, когда он запросто раздавал картины. (Воллар упоминал о своем приятеле Ф. Шапсаре, который лет за десять до описываемых событий заехал в Жа де Буффан с приветом от Писсарро; Поль быстро навязал ему два этюда цветов, которыми тот восхищался. Шапсар, который вовсе не хотел чувствовать себя обязанным, принял дар без обычных изъявлений вежливости.) Эрман и Полина, смущенные нелюбезностью Поля, покраснели и удалились, однако перед их отъездом в Париж Поль извинился. Сначала, как только супруги приехали в Экс, они как-то все вместе отправились в кафе. Эрман Поль, очень хорошо одетый, производил впечатление процветающего человека. Кто-то из местных значительных персон, надеясь быть представленным, подошел к ним. «Вы сегодня в компании, мсье Сезанн». Художник ответил: «И поэтому вы решили признать меня?»

Шестого июля Сезанн был в Фонтенбло. Оттуда он писал торговцу красками, что получил холсты и краски, но все еще ожидает с нетерпением свой этюдник и палитру с дырой для большого пальца. Еще он просил краплак, кобальт и желтый хром. На этот раз Сезанн отправился на север, чтобы избавиться от южной жары, которую он теперь находил непереносимой, но видеть Париж он не захотел. В августе и сентябре «Меркюр де Франс» опубликовал результаты опроса о «современных тенденциях в пластических искусствах». Один вопрос был специально посвящен Полю: «На какое место вы помещаете Сезанна?» Ответы очень отличались один от другого. Одни выражали восхищение, другие отвращение или непонимание: «гений», «один из величайших мастеров французской живописи» и «прокисший плод», «пьяный мусорщик» и т. д. Отзыв Серюзье лучше процитировать, поскольку в нем отразились и проницательное воодушевление, и вместе с тем явно неправильное истолкование работ Поля, разделявшееся целым рядом молодых художников:

«Сезанн сумел освободить живопись от всех обветшалых покровов, которые наслоило время. Он ясно показал, что имитация — это только средство, что единственная цель

живописи — расположить на данной плоскости цвета и линии так, чтобы очаровать глаз и обратиться к сознанию, и чисто пластическими средствами создать или, вернее, найти всеобщий язык искусства. Сезанна обвиняют в сухости, в грубости, но эти внешние недостатки — только оболочка его мощи! В его сознании мысль так ясна! Его желание выразить ее так настоятельно. Если в нашу эпоху родится какая-нибудь традиция — а я надеюсь на это, — она пойдет от Сезанна. Тогда пусть придут другие художники, умелые кулинары, и приправят современными соусами кушанья, основу которых дал нам Сезанн. Дело идет не о новом искусстве, но о возрождении всех чистых и крепких классических искусств…»

Десять картин Сезанна были выставлены в Осеннем Салоне, но к этому моменту Поль уже вернулся в Экс. Там он узнал к своему удивлению, что обозреватель в «Мемориаль», цитируя Жана Пюи, ставил ему в заслугу то, что он вернул импрессионизм к «традиции и логике». Критики в Париже временами хвалили его, но обычно упражнялись в шутках, называя мазилой, неотесанным подростком, в лучшем случае «Верленом в живописи», который, преодолевая свою изолированность от всех и извечную неуклюжесть, сумел оставить несколько удачных мазков.

В пятницу неустановленного месяца 1905 года Сезанн написал письмо Бернару. Несомненно, Поль любил Бернара и вместе с тем в бурных дискуссиях подвергал его характер испытаниям. При всей своей нелюбви к теоретическим рассуждениям он жаждал объясниться, но во всем, что не касалось живописи, он делал это весьма несовершенно. «… Печально, что едва начинаешь продвигаться вперед к пониманию природы — с точки зрения живописи — и овладеваешь средствами выражения, наступают старость и болезни. Низкий уровень официальных Салонов объясняется тем, что на них выставляются картины, написанные старыми да еще разбавленными водой приемами. Было бы лучше, если бы в работах чувствовалось больше своих ощущений, наблюдений и личного характера. Лувр — это книга, по которой мы учимся читать. Но мы не должны довольствоваться тем, что усвоили прекрасные формулы наших знаменитых предшественников. Отойдем от них, постараемся освободить от них свой ум, будем изучать прекрасную природу, попытаемся выразить себя в соответствии со своим собственным темпераментом. Вдобавок время и размышления мало-помалу изменяют наше восприятие, и в конце концов приходит понимание.

В эту дождливую пору невозможно применять на пленэре эти

совершенно правильные теории. Но последовательность учит нас подходить к интерьеру, как и ко всему остальному. Остатки старых представлений еще засоряют наш ум, надо все время себя одергивать. <… > Вы меня поймете лучше, когда мы увидимся; изучение природы так изменяет наше восприятие, что можно понять анархические теории смиренного и великого Писсарро. Рисуйте, но не забывайте, что объединяют только рефлексы: свет через рефлексы окутывает все».

Двадцать третьего октября в следующем письме к Бернару Сезанн признавался, что письма Бернара ему очень дороги, снимая умственное изнеможение от физической усталости.

«…Теперь, когда я почти семидесяти летний старик, цветовые ощущения, которые создает свет, отвлекают меня, и я не могу прописать холст и уследить за границами предметов, когда грани соприкосновения тонки и нежны. Поэтому мой образ или картина несовершенны. Кроме того, планы набегают друг на друга; отсюда родилась манера постимпрессионистов подчеркивать контуры черной краской — с этой ошибкой надо всеми силами бороться. Но если мы будем советоваться с природой, она подскажет нам средства, как достичь цели. Я помню, что Вы были в Тоннере, но мне так трудно устраиваться у себя самому, что я целиком отдаюсь в распоряжение своей семьи, которая этим пользуется и, в поисках удобств для себя, немного забывает обо мне. Ничего не поделаешь; в моем возрасте я должен был бы иметь больше опыта и пользоваться им для общего блага. Я должен Вам сказать истину о живописи, и я скажу… Наше зрительное восприятие развивается благодаря изучению природы, и мы научаемся видеть».

В течение уже примерно пятнадцати лет в Эксе устраивали карнавал. Солари обычно подряжался расписывать колесницы, чтобы немного заработать. Выполняя в очередной раз эту работу, он простудился, подхватил воспаление легких и умер в больнице 17 января. За несколько недель до этого он успел закончить бюст Золя для городской библиотеки. Мадам Золя подарила Эксу рукописи серии романов «Три города». 27 мая муниципалитет организовал торжественное открытие бюста в присутствии вдовы, Нюма Коста и Виктора Лейде, который был в то время вице-президентом Сената. Мэром был Кабасоль, сын старинного партнера Луи-Огюста. В своей речи он упомянул о той важной роли, которую Экс под именем Плассана играл в творчестве Золя; сказал он и о дружбе Неразлучных. Он прочел описание Жа де Буффан, сделанное Золя («подобная мечети белизна, высящаяся посреди выжженной земли»), и рассказал про то, как в 1858 году Золя расставался со своим другом Сезанном, «ставшим с тех пор

великим современным художником, как всем известно». Поднялся с речью Нюма Кост. Страдая от сердечной болезни, он временами терял дыхание, речь его была прерывиста и эмоциональна.

«Тогда мы были на рассвете жизни, полные обширных надежд, мечтающие подняться над социальными преградами, в которых барахтаются бесплодные амбиции, бессильная ревность, ложные репутации. Мы грезили о завоевании Парижа, об обладании духовным центром мира. И в пустыне, среди иссушенных и одиноких пространств, не поддаваясь течениям и не боясь мраморных заграждений, мы точили оружие для гигантской битвы… Когда Золя, первый из нас, приехал в Париж, он посылал свои первые литературные опыты своему другу Полю Сезанну, призывая всех нас разделить его надежды. Мы читали его письма среди холмов, в тени вечнозеленых дубов, как читают сводки начавшейся военной компании».

Ничто не могло сильнее этого задеть сердце Поля. Он прослезился. Сквозь слезы он видел, как мадам Золя обняла Коста после его речи, когда он закончил словами о работе, «которая утешает и заставляет забыть страдания». О свидании Поля с мадам Золя свидетельств не осталось. По всей видимости, встречи не было.

В том году Общество друзей искусства Экса попросило его выставить у них свои работы, но развесило картины дурно. В каталоге Поль назвал себя учеником Писсарро. Морису Дени и Русселю, которые приехали навестить его, Сезанн говорил: «Я — как дорожный указатель, за мной придут другие». Среди других визитеров был К.-Э. Остхауз, основатель музея Фольквanг. Сделанное им описание встречи имеет некоторые странности, например восхваление Гольбейна; фраза о Пуссене наверняка списана у Бернара, упоминание о «старом инвалиде», возможно, позаимствовано у Воллара. На примере этих записок можно видеть, как быстро вокруг Поля нарастали легенды.

«Когда нам открыли дверь (на улице Бульгон), мы вошли в помещение, где ничто не выдавало профессии хозяина, где на стенах не видно было картин. Сезанн принял нас без церемоний. Мы сказали, что воспользовались поездкой в Тунис, чтобы заехать к нему выразить свое уважение, что мы давно уже восхищаемся его искусством и что нам хотелось бы купить одну из его работ. Сезанн задал несколько вопросов о нашей коллекции. Имена мастеров, представленных в ней, вызвали у него уважение к нам. Он стал разговорчивым и стал излагать свои мысли о живописи.

Он объяснял свои идеи, показывая холсты и эскизы, которые приносил из разных углов дома. На картинах были кустарники, скалы и горы. «Самое главное, — говорил он, — это найти

расстояние. В этом обнаруживается талант художника». Он обводил пальцем границы различных планов на картинах и точно показывал, где ему удалось дать представление о глубине и где решение еще не было найдено и цвет остался цветом, не став выражением пространства. Потом он заговорил о живописи вообще. Было ли это вежливостью по отношению к собеседникам из Германии, но он поставил выше всех художников Гольбейна. Он говорил об этом с такой убежденностью, что трудно было усомниться в его искренности. «Но Гольбейна нельзя достичь, — воскликнул он, — поэтому я беру за образец Пуссена». Что касается современников, Сезанн говорил с большой теплотой о Курбе. Он ценил в нем мощный талант, для которого не существовало трудностей. «Великий, как Микеланджело, — сказал он с одной оговоркой. — Ему не хватает возвышенности». Ван Гога, Гогена и неоимпрессионистов Сезанн лишь едва коснулся. «Они слишком облегчили себе задачу», — сказал он. Потом художник с энтузиазмом стал восхвалять товарищей молодости. Жестом оратора подняв руку, Сезанн воскликнул: «Только Моне и Писсарро великие художники, только они».

Акцент, сделанный в беседе на глубине и средствах ее достижения цветом, выглядит вполне достоверно. Остхауз позднее посетил мастерскую в Лов и видел большое полотно «Купальщицы». Сезанн тогда сокрушался по поводу провинциальной узости взглядов, которая мешает ему воспользоваться женскими моделями. «Старый инвалид позирует мне за всех этих женщин», — восклицал он. Остхауз продолжает: «Я купил картину с изображением карьера Бибемус и еще одно полотно». Поль обещал прислать несколько картин в Германию, но оказался не в состоянии выполнить обещание. Вернувшись в Париж, Остхауз был немало удивлен, услышав, что о Сезанне говорят как о человеке, к которому не подступиться.

От последних месяцев Поля сохранилось восемнадцать писем, из которых шестнадцать адресованы сыну. Поль-младший в качестве «гения» вел теперь его дела. В письмах Сезанн неизменно посылал поклоны maman своего сына. Возможно, его больное сердце сделало его более терпимым, заставило его сожалеть, что он так мало извлек из своего брака. В письме от 22 июля он писал, что из-за жары он вынужден начинать работать в половине пятого утра, после восьми жара становится совершенно невыносимой. «Атмосфера часто вся пропыленная и печальных тонов». Он посылал приветы мадам Писсарро. «Как все уже далеко и вместе с тем так близко». В письме от 24-го: «Вчера этот паршивый аббат Гюстав Ру взял экипаж и заехал за мной в Журдан, он очень навязчив. Я обещал сходить к нему в

католический коллеж, но не пойду». 25-го: «Вчера, в четверг, я должен был пойти к этому долгополому Ру. Я не пошел и никогда не пойду, так будет лучше всего. Он мне надоел. Что касается Марты, то я был у твоей тети Мари. Вот еще докука. Мне в моем возрасте надо жить замкнуто и заниматься живописью. Валье делает мне массаж, поясница болит немного меньше. Мадам Бремон говорит, что моя нога лучше. Я прохожу курс лечения Вуасси — ужасный…» Вуасси упоминается как гомеопат, но, скорее всего, он был обыкновенным экским аптекарем. В это время Поль попытался лечиться гомеопатическим методом, возможно, он слышал о нем от доктора Гаше. Однако его болезнь была уже в запущенном состоянии. Валье, его массажист, позировал ему в одном из поздних портретов; пожалуй, это был лучший портрет простого человека. Известно, что Сезанн питал к нему полную симпатию. Посадив модель в профиль на темном фоне, Сезанн достиг сильной, почти скульптурной пластичности. Богатые краски сливаются в рассеянном свете в согласованное единство, все детали служат настроению созерцательной тишины и покоя. Мы видим человека средних лет, покойно отдыхающего, потрепанного обстоятельствами, но не сломавшегося, ничего не вопрошающего и не предполагающего и как-то благородно цельного. Он производит впечатление необычайно величественное, это человек, который достиг внутреннего мира с самим собой. Он излучает некую человеческую чистоту, прочно покоясь на своей трудовой деятельности, без сожалений, пустых надежд или страхов. Поль придал ему все те черты, какие хотел бы видеть в себе, своим искусством он воплотил в чужом лице свой собственный правдивый образ.

«Частая работа акварелью отразилась в этом портрете, несмотря на плотный пастозный слой краски, который напомнил о работах первого периода. От образа исходит свечение, будто внутри его сокрыт некий источник света: желто-оранжево-красные шляпа и лицо и зелено-коричневая рубашка ясно выделяются на фоне темной зелено-коричневой стены сада. Тени везде синие. Внушительный и спокойный старый садовник показан с печальной симпатией, в которой отразилась личность Сезанна его последних лет намного лучше, чем в его автопортретах» (Л. Вентури).

А М. Шапиро писал об этом портрете: «В поисках подобной трактовки человека мы должны будем обратиться к Тициану и Рембрандту. Он напоминает об аристократизме, который заключается не во власти или происхождении, а во внутренней силе».

Третьего августа Полю стало плохо от жары. «Я был

вынужден вызвать д-ра Гийомена, потому что я подцепил бронхит; я бросил гомеопатию и перешел на составные сиропы старой школы. Я кашлял очень сильно, матушка Бремон лечила меня йодом, и мне стало легче. Я жалею, что так стар из-за моих цветовых ощущений». Далее он восклицал: «Да здравствуют Гонкуры, Писсарро и все те, кто любит цвет, передающий свет и воздух… Я очень тронут, что меня еще помнят Форен и Леон Диеркс, с которыми я познакомился очень давно — с Фореном в 1875 году в Лувре, а с Леоном Диерксом — в 1877 у Нины де Виллар на улице Муан. Кажется, я рассказывал тебе, что, когда я обедал на улице Муан, за столом сидели Поль Алексис, Франк Лами, Марает, Эрнест д'Эрвийи, Лиль Адан и многие другие проголодавшиеся писатели и художники и среди них незабвенный Кабанер… Увы, сколько воспоминаний, все это кануло в прошлое… Теперь я хочу напомнить тебе о туфлях; те, которые я ношу, почти совсем развалились». Трудно понять, почему младший Поль в Париже должен был заботиться о его туфлях, когда под рукой были мадам Бремон и Мари.

Двенадцатого августа Сезанн пишет о раздражении, которое вызывают у него священники, его решительные отзывы напоминают радикализм старых дней.

«Мучительные ощущения меня раздражают так, что я не могу с ними справиться, и мне приходится жить, никого не видя, для меня это лучше всего. В соборе Сен-Совер вместо прежнего капельмейстера Понсе теперь партию органа ведет какой-то кретин аббат, он так фальшивит, что я больше не могу ходить к мессе, мне просто больно слушать, как он играет. Мне кажется, что католики лишены всякого чувства справедливости и не упускают свою выгоду.

Два дня тому назад приходил мсье Роллан и мы разговаривали о живописи. Он предложил позировать на берегу реки Арк для фигуры купальщика. Мне это было бы интересно, но боюсь, что он захочет получить этюд. Все же мне хочется попробовать. Я ему разругал Гаске и его же Мардрюса. Он мне сказал, что прочтет «Тысячу и одну ночь» в переводе Галана».

Перевод Мардрюса появился в 1900 году и пользовался признанием в кругу Гаске. Поль (так же как и Ренуар) предпочитал старый перевод 1704 года. Ему также было приятно посмеяться над Гаске и его вкусом. Роллан, продолжал он, «как будто понимает, что хотя знакомства могут помочь пролезть, но что в конце концов публика поймет, что ее обманывают». Далее Сезанн выражает надежду, что заказы не испортили Бернара. «Один художник из Лиона, настоящая богема, приходил ко мне занять несколько су, по-моему, он очень бедствует». В заключение

Поль напоминает: «Не забудь о туфлях».

Четырнадцатого августа он все так же жаловался на жару. Около четырех часов дня он ждал экипаж, который отвез его на реку к мосту Труа Соте, где Сезанн часто писал в последние месяцы, на то самое место, где он, Золя и Байль обычно купались в отрочестве. «Вчера я там очень хорошо устроился и начал акварель в том же духе, как я делал в Фонтенбло, она мне кажется более гармоничной, все дело в том, чтобы как можно лучше все сказать». Вечером Сезанн ходил поздравить Мари с днем рождения. Правая нога его стала лучше; туфли он получил, и они пришлись ему как раз впору. «На речке ко мне подошел маленький мальчик в лохмотьях, очень смышленый на вид, и спросил меня, богат ли я. Другой, постарше сказал ему, что невежливо так спрашивать. Когда я сел в коляску, чтобы вернуться в город, он побежал за мной. На мосту я бросил ему два су, если бы ты слышал, как он меня благодарил».

Тринадцатого сентября Поль получил письмо от Бернара, которого он называл Эмилио Бернардинос. Он не смог себя заставить прочесть письмо, хотя считал по-прежнему, что Бернар находится на верном пути, но вот не может воплотить все теории в практику. Сезанн сожалел, что Бернар был не с ним рядом и он не мог внушить ему «такую воодушевляющую и единственно верную мысль» о том, что искусство развивается только в соприкосновении с природой.

Поль решил, что не отправится в этом году в Париж. Он ездил каждый день на реку и был так физически измучен, что с трудом поднимался к себе в мастерскую. Сыну он писал: «Мои поиски меня очень увлекают. Может быть, я мог бы сделать из Бернара своего убежденного последователя. Несомненно, надо научиться самому чувствовать и научиться выражать ясно свои чувства. Но я снова твержу все одно и то же. Мой образ жизни позволяет мне не соприкасаться с низкими сферами». Уже после подписи он добавил: «Бодлер — вот это молодец! Его «Романтическое искусство» потрясающе, он никогда не ошибается в оценках художников».

Двадцать первого сентября Сезанн написал Бернару, вновь подчеркнув свою приверженность природе и поговорив также о жаре и головных болях, столь сильных, что одно время он боялся за свой рассудок. «Достигну ли я цели, к которой так упорно и так давно стремлюсь? Я надеюсь, что да, но пока она не достигнута, я все время ощущаю смутное беспокойство, оно исчезнет только тогда, когда я достигну гавани, то есть добьюсь большего совершенства, чем раньше, и этим докажу правоту своих теорий. Теории не трудная штука, а вот доказать на деле их

не так-то просто».

К Бернару Сезанн относился как к наиболее мыслящему из молодых художников, он страстно желал направить его на свой путь — мышления, видения живописи. «Я по-прежнему работаю на природе, и мне кажется, что я хоть очень медленно, но продвигаюсь вперед. Хорошо, если бы Вы были рядом со мной, потому что одиночество мне всегда немного тягостно. Я стар, болен, но я поклялся умереть за работой, чтобы не впасть в слабоумие, угрожающее старикам, если они подчиняются страстям, притупляющим ощущения». Письмо он подписал так: «От старого упрямца, который сердечно жмет Вашу руку».

Вместе с тем в письме к сыну через несколько дней Поль писал, что Бернар — это «умник, пропитанный воспоминаниями о музеях, который не умеет смотреть на природу, а самое главное — освободиться от школы, от всех школ». Значит, Писсарро не ошибался, продолжает Сезанн, «он только немного далеко зашел, когда говорил, что нужно сжечь все некрополи искусства».

В эти дни Сезанн читал суждения Бодлера о Делакруа. В очередном письме к сыну он разразился яростной речью против мерзкого окружающего мира. «Что касается меня, я должен оставаться один. Люди так хитры, что мне с ними не справиться, кругом воровство, зазнайство, самодовольство, насилие, желание присвоить чужую работу. Но природа прекрасна. Я по-прежнему пишу Валье, но я так медлителен в реализации, что это меня огорчает. Только ты можешь меня утешить в моем печальном положении. Я надеюсь поэтому на тебя».

В эти последние дни, чувствуя, что силы убывают, Сезанн довольно жалко обратился к своему скучному и холодному сыну. Он писал ему еще 8, 13 и 15 октября. Письмо от 15-го оказалось последним. «…Я продолжаю работать с трудом, но все же что-то выходит. Это самое важное, по-моему. Основой моей работы являются ощущения, поэтому, я думаю, мне трудно подражать. Пускай тот несчастный, ты знаешь, о ком я говорю, подражает мне сколько угодно, это не опасно». Он просил у сына заказать две дюжины кисточек, тех же, что и в прошлом году, и извещал его о получении какао. «Все проходит с ужасающей быстротой. Я чувствую себя неплохо». Но сразу вслед за этим Сезанн пишет: «Мой дорогой Поль, ты хочешь, чтобы я тебе сообщил хорошие новости, для этого надо было бы мне быть на 20 лет моложе. Я повторяю, я хорошо ем, и мне было бы полезно немного морального удовлетворения, но это может мне дать только работа. Все мои сограждане дерьмо по сравнению со мной. <… > Я обнимаю тебя и маму. Твой старый отец Поль Сезанн». Но кончить письмо сразу Сезанн не может. Он добавляет

постскриптум: «По-моему, молодые художники гораздо разумнее старых, которые видят во мне только опасного соперника». Но и на этом Сезанн не может остановиться и добавляет второй постскриптум: «Я скажу тебе еще раз, Эмиль Бернар кажется мне весьма достойным сожаления, раз он должен отвечать за других, находящихся на его попечении».

Через пару дней Сезанн написал записку торговцу красками, спрашивая, почему не поступают десять тюбиков жженого лака, давно уже ожидаемые. К этому времени Сезанн чувствовал себя уже очень плохо. В тот день, когда он написал последнее письмо к сыну, он отправился на мотив пешком. Он отказался от своего возницы, не согласившись с незначительным повышением платы за проезд, и был вынужден тащить на себе тяжелое снаряжение. На этот раз у него был этюдник для акварели. Во время работы разразилась страшная гроза. Некоторое время он еще стоял за мольбертом, надеясь, что погода улучшится. Вымокнув и продрогнув, он наконец решил уйти. Однако напряжение, с которым ему пришлось пробираться сквозь грозу, будучи тяжело нагруженным да еще по холмистой пересеченной местности, оказалось выше его сил. Он упал на дороге и позже был обнаружен возницей с повозкой из прачечной, который узнал Сезанна и доставил, почти без сознания, на улицу Бульгон. Мадам Бремон послала за врачом и Мари. Началось воспаление легких, но только через пять дней Мари написала его сыну, и то лишь потому, что хотела, чтобы он помогал ей. В ее письме Ортанс как законная жена даже не упоминается. Мари писала:

«(20 октября). Мой дорогой Поль, твой отец болен с понедельника. Доктор Гийомен не думает, что его жизнь в опасности, но мадам Бремон не может сама ухаживать за ним. Тебе лучше приехать, и так скоро, как только сможешь. Временами он так слаб, что женщины не могут поднять его; с твоей помощью это можно было бы делать проще. Доктор предложил поискать сиделку-мужчину, твой отец не желает об этом и слышать. Я думаю, твое присутствие необходимо для того, чтобы за ним смотрели наилучшим образом.

В прошлый понедельник он провел несколько часов под дождем. Его привезли домой в повозке прачечника; наверх его затащили двое мужчин. На следующее утро он спозаранку выбрался в сад работать над портретом Валье под липами, домой он вернулся в состоянии изнеможения. Ты знаешь, что собой представляет твой отец, об этом можно рассказывать еще долго, повторяю, что я считаю твое присутствие необходимым <…>»

Письмо пришло 22 октября вслед за телеграммой от мадам Бремон, призывавшей Ортанс и Поля немедленно приехать.

Сезанн быстро слабел. Однажды он принялся звать: «Понтье, Понтье» (имя директора музея Экса, который поклялся удалить из него картину Сезанна). Звал он и сына. Но Поль не успел приехать вовремя. Похоже, что Ортанс, которая собиралась на примерку к портнихе, засунула телеграмму в ящик стола.

В понедельник 22-го Мари вышла на минутку из комнаты. Мадам Бремон, оставшись одна с больным, вдруг поняла, что больше не слышит его дыхания. Она подошла к постели и увидела, что Сезанн мертв. Перед этим он успел получить последнее причастие. Погребение состоялось 24-го. На извещении о похоронах днем смерти было объявлено 23-е, но это была уловка, чтобы можно было отложить погребение на день. Ортанс с сыном, таким образом, могли приехать в Экс и присутствовать на церемонии на старом кладбище.

Виктор Лейде сказал у могилы краткую речь.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



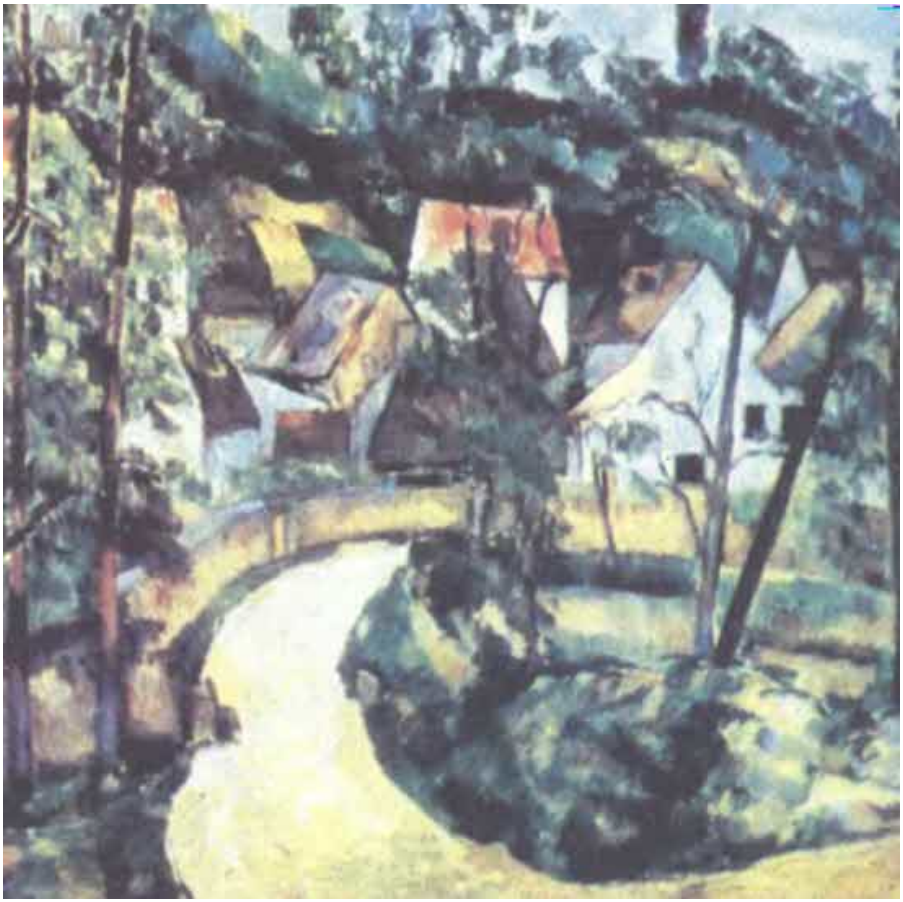
Натюрморт с черными часами.

1868–1870



Портрет Луи Гильома.

1879–1882



Поворот дороги.

1879–1882



Автопортрет.

Ок. 1880



Окрестности Гарданна.

1885–1886



Пьеро и Арлекин.

1888



Натюрморт с бутылкой из-под мятного ликера.

1890–1894



Большая сосна.

1892–1896



Натюрморт с апельсинами и яблоками.

1895–1900



Курильщик.

1896–1900



«Дом повешенного» в Овере.

1872–1873



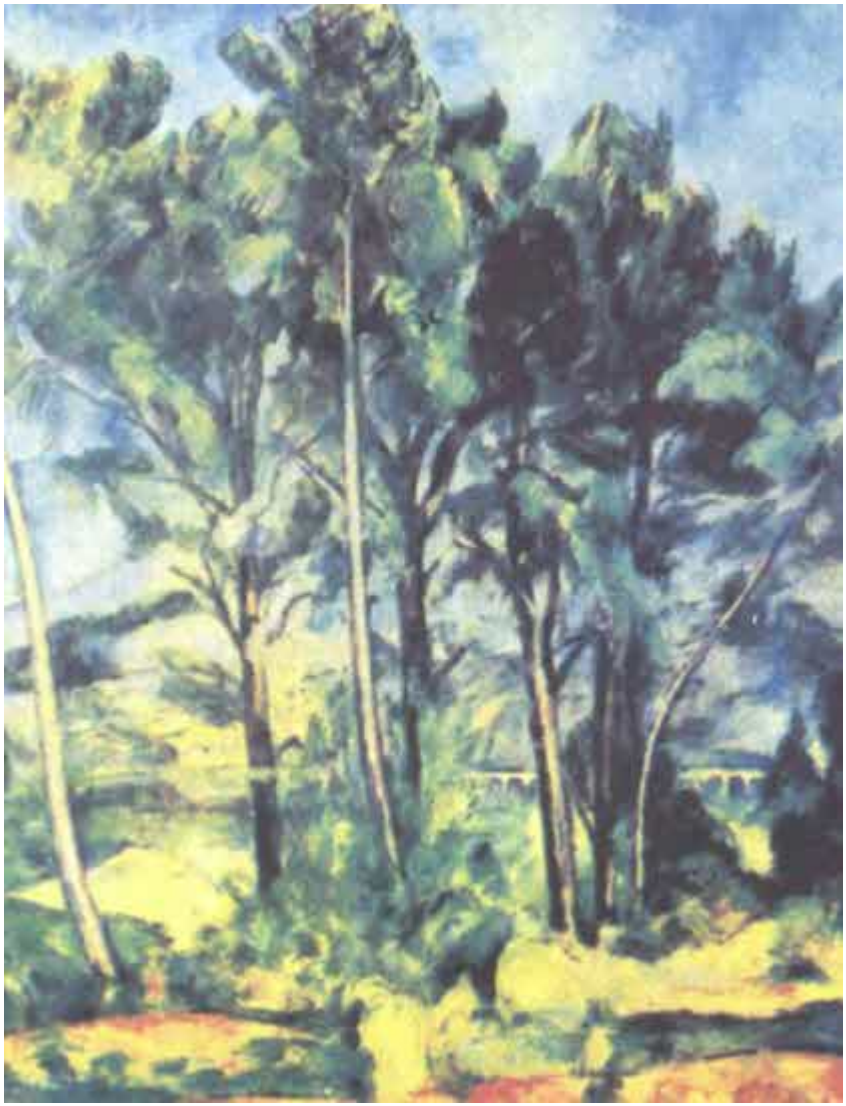
Гора Сент-Виктуар с большой сосной. Долина реки Арк.

Ок. 1885–1887



«Дом повешенного» в Овере.

1872–1873



Акведук.

1885–1887



Дядя Доминик.

1865–1867



Большие купальщицы.

1898–1905

След в истории

Сезанн был тот правдолюбец, тот натуралист, который отталкивался от конкретного зрения, но составлял образ по-своему, и этот путь будет повторять каждый художник.

А.М. Эфрос

Творчество Сезанна осталось не затронутым стилем, господствующим на рубеже веков, оно утверждало вечность и незыблемость законов живописи, внутреннее достоинство человека, живущего в мире со всей природой.

К.Г. Богемская

Я считаю, что в живописи мы логически раскрываем то, что мы видим и чувствуем в природе, а потом уже мы должны позаботиться о приемах передачи. Приемы для нас — только средства дать публике почувствовать то, что чувствовали мы сами, и заставить ее признать нас. Великие мастера, которыми мы восхищаемся, так и делали.

П. Сезанн
из последних писем Эмилю Бернару

В гораздо большей степени, чем его последователи, Сезанн (...) стоит на переломе европейского искусства, ностальгически оглядываясь на старую традицию и предсказывая новую.

Т. Рефф

Живопись Сезанна застала как бы врасплох художническую Европу. Она была так плохо или неверно понята огромным большинством даже тех, кто от
ее влияниям и пытался ей подражать (...) Од
самых чистых художественных вероучений пор
сонмы художественых еретиков.

П.П. Мур

Сезанн был тот правдолюбец, тот натуралист, который отталкивался от конкретного зрения, но составлял образ по-своему, и этот путь будет повторять каждый художник.

А. М. Эфрос

Творчество Сезанна осталось не затронутым стилем, господствующим на рубеже веков, оно утверждало вечность и незыблемость законов живописи, внутреннее достоинство человека, живущего в мире со всей природой.

К. Г. Богемская

Я считаю, что в живописи мы логически раскрываем то, что мы видим и чувствуем в природе, а потом уже мы должны позаботиться о приемах передачи. Приемы для нас — только средства дать публике почувствовать то, что чувствовали мы сами, и заставить ее признать нас. Великие мастера, которыми мы восхищаемся, так и делали.

П. Сезанн

из последних писем Эмилю Бернару

В гораздо большей степени, чем его последователи, Сезанн (…) стоит на переломе европейского искусства, ностальгически оглядываясь на старую традицию и предсказывая новую.

Т. Рефф



FB2 created by

mefysto